

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN LETTRES

PAR

CARLOS BERGERON

M.A.

L'EXTASE FIGURATIVE : INCARNATION DU VERBE DANS L'ESPACE

SCRIPTURAL

(UNE ANALYSE DU *CANTIQUE D'ACTIONS DE GRÂCES OU CHANT D'AMOUR*

DE DINA BÉLANGER)

AVRIL 2012

CETTE THÈSE A ÉTÉ RÉALISÉE
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME
DE DOCTORAT EN LETTRES
OFFERT CONJOINTEMENT À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
ET À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

À maman, ma Jeannine adorée, qui, par le conte de fées et son inconditionnel amour, a ouvert à l'infini les portes de mon imaginaire. Je t'aime.

Entre deuil et Dieu, il y a une seule lettre de différence, un « l », une barre, une barrière qui fait toute la différence. Au-delà de cette frontière, il n'y a pas rien, mais rien qui peut être rencontré totalement : c'est l'espace de l'expulsé, de ce qui nous échappe. L'humain aussi est limité et la disparition du divin lève le voile sur ce qui existe de l'autre côté du cercle qui définit l'humanité : une étrangeté sans nom, sans papier. Source du désir humain, source de sa peur. Le deuil, c'est l'avenir, le commerce avec l'infranchissable. (LÉVESQUE, 2009 : 39)



Dina Bélanger

RÉSUMÉ

En 1924, les supérieures de la communauté des Jésus-Marie, à Sillery (Québec), demandent à Dina Bélanger (1897-1929), Mère Marie Sainte-Cécile de Rome alors supposément aux portes de la mort, d'écrire son autobiographie qu'elle intitula *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour*. C'est ce texte mystique écrit par obéissance, inachevé et dans lequel une énonciatrice multiplie les procédés rhétoriques pour faire valoir son droit à la sainteté, sainteté qu'elle lie à une écriture missionnaire ayant l'étonnant pouvoir de sauver des âmes, qui constitue l'objet de la présente thèse.

L'originalité du texte analysé réside surtout dans la combinaison qu'il propose : autant la volonté d'inscrire une Parole de Dieu que l'étude des paramètres énonciatifs par lesquels l'énonciatrice en vient à en proposer un équivalent langagier, dans un cadre scriptural clamant son appartenance à l'autobiographie, sont des éléments nous assurant des assises pertinentes.

Les notions théoriques créées pour rendre compte du fonctionnement d'une écriture prenant le pari de figurer l'indicible sont relatives à la « transcendance » comme principe actif présidant à l'encodage comme au décodage du texte mystique : « l'extase figurative », c'est-à-dire la prise en charge d'une insurmontable absence entre le langage et ce à quoi il réfère dans un cadre discursif où il s'agit souvent de donner des mots à la Parole de Dieu (l'indicible), et « l'indice *trans* », fonction imputée à une figure obligeant une interprétation de son énonciation au détriment de son contenu qui semble irrécupérable, nous conduisent précisément à théoriser une lecture originale du *Cantique* de Dina Bélanger.

Ainsi, la rhétorique comme champ disciplinaire nous permet de rendre compte du mode de fonctionnement du texte analysé que nous avons divisé en trois phases complémentaires. La première phase est constituée d'une introduction (« Loués soient à jamais Jésus et Marie ») dans laquelle, d'une part, la narratrice explique la genèse de son acte scriptural : il s'agit de répondre à la volonté divine; d'autre part, elle cible les principaux objectifs de ce travail qu'elle s'apprête à accomplir. La seconde phase, soit les chapitre I à XIX (pp. 41-192), construit le portrait d'une sainte qui est supposément digne d'être le messager d'une « voix » entendue intérieurement; ce portrait est organisé par la narration de certains faits biographiques auxquels Dina accorde un traitement qui souscrit, grâce à l'alternance de deux isotopies principales (terrestre et spirituelle), à l'établissement d'une polysémie inductrice des premiers balbutiements d'un effet de « transcendance », d'où une possible diffusion de la « Parole », mais dans l'optique où

l'énonciatrice, piégée par sa « tiédeur » humaine (son manque de foi), ne fait ici que « donner la parole à la Parole » afin de sanctionner sa propre prédestination. La troisième phase est constituée de deux parties complémentaires que nous avons intitulées « Abandon », débutant le 15 août 1924 pour se terminer le 25 janvier 1925 (essentiellement les chapitres XX et XXI, pp. 193-208) et « Message », ce journal spirituel resté inachevé (les chapitres XXII à XLVI, pp. 209-391), qui illustre l'entrée graduelle de l'énonciatrice dans ce qu'elle nomme la « Trinité », c'est-à-dire un espace « fabuleux » (relatif à la fable) où le Verbe est incarné dans l'espace scriptural par une sainte organisant effectivement son discours pour un lectorat composé de religieux tièdes qui doivent être persuadés de cette sainteté, puisque il en va du salut de toutes les âmes (la reconnaissance de la sainteté de Dina, sans preuve, supposant le passage de la tiédeur à la ferveur). La narratrice, substituée, donne alors la Parole au lecteur. Cette troisième phase du *Cantique*, dans laquelle l'alternance des isotopies cède sa place à la substitution de l'une par l'autre, impose la dominance du thème spirituel et, dans le contexte, la poétisation de l'écrit qui lui est indissociable. Cette étape ultime, qui est néanmoins représentative de tout cheminement mystique « canonique », crée le sentiment que la narratrice s'est libérée de tous ses liens terrestres et que son écriture est Union en acte. La transition de la « Parole » au « Verbe », produit d'un renversement nous faisant passer d'un univers plutôt factuel (seconde phase) à un monde généralement fabuleux (troisième phase), nous amène à analyser l'évolution suivante : de simples faits biographiques acquièrent rétrospectivement la possibilité de prendre une envergure poétique de par cette capacité qu'a une figure de « contaminer » l'énoncé dont elle fait partie.

Finalement, les lecteurs idéals du *Cantique*, ces religieux plutôt tièdes par rapport à la narratrice, font à leur tour un acte de foi en prenant la parole (Parole) dans le paratexte afin de faire valoir le droit à la sainteté de l'énonciatrice. Leurs commentaires sont en grande partie relatifs au texte qu'ils jugent souvent comme un élément de preuve de cette sainteté que, comme Dieu, ils souhaitent pour Dina. Ils seraient prêts à la soutenir devant le Pape qu'une convention fait le représentant de Dieu sur Terre.

REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur Fernand Roy, mon maître à penser, de m'avoir consacré tout ce temps au cours de ces longues (très longues) années de labeur étudiantin. Son implacable franchise, sa rigueur intellectuelle et sa ténacité m'auront tout simplement édifié...

Je remercie Madame Francine Belle-Isle, Madame Frances Fortier et Monsieur Pierre Jacques, membres du jury, pour leur contribution à la réussite de cette thèse.

Je remercie Lotfi Kaddouri, mon compagnon de toujours, pour sa joie de vivre et son appui inconditionnel.

Je remercie Nina-Carla Bergeron, mon petit ange à moi, pour être la fille dont j'ai toujours rêvé.

Je remercie ma famille et mes amis pour leur bienveillance si réconfortante.

Je remercie le Cégep de Chicoutimi et à l'Université du Québec à Chicoutimi pour leur soutien financier.

Enfin, merci à toi, chère Dina, ma petite sœur que je connais mieux que moi-même.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES TABLEAUX	x
LISTE DES PHOTOGRAPHIES	xi
INTRODUCTION	1
1. Présentation.....	1
2. Le discours mystique : une « Union » à communiquer.....	2
3. L'autobiographie mystique.....	8
3.1 L'autobiographie et l' <i>ethos</i>	9
3.2 « L'écrit mystique » : entre la croyance et la foi.....	12
4. L'autobiographie mystique de Dina Bélanger.....	15
4.1 Présentation du texte.....	15
4.2 L'édification du lecteur.....	19
4.3 Le <i>Cantique</i> : un discours épидictique.....	22
5. Pertinence du travail.....	24

5.1	La lecture théologique du texte.....	25
5.2	Une amorce de lecture littéraire.....	27
6.	Hypothèse de recherche.....	30
7.	Une démarche en trois parties.....	30
8.	Méthodologie.....	31
 CHAPITRE I : VERS L'EXTASE FIGURATIVE DU <i>CANTIQUE</i>		 34
1.	Le paradoxe à l'origine du discours mystique.....	34
2.	Écrire : un acte d'obéissance.....	37
3.	La création d'un espace commun via la voi(e)x de l'intimité	42
3.1	L'utilisation d'un lexique intimiste.....	43
3.2	L'intimité des mystiques.....	48
3.3	Des procédés qui interpellent le lecteur.....	53
4.	La thématique de l'héroïcité.....	58
4.1	Les quatre étapes d'un itinéraire mystique.....	59
4.2	Des saints martyrs comme modèles.....	65
4.3	La mortification par les mots.....	67

5. L'union passionnelle.....	69
5.1 Précisions sur l'Union.....	70
6. Entre l'extase narrative et l'extase figurative.....	76
6.1 L'extase narrative.....	78
6.2 L'énonciation de la Parole de Dieu.....	84
6.3 L'extase figurative.....	92
7. Conclusion.....	107
 CHAPITRE II : LE CANTIQUE : VERS LA POÉTISATION DE L'ÉCRIT	 110
1. Introduction.....	110
2. Phase 1 : <u>« INTRODUCTION. LOUÉS SOIENT À JAMAIS JÉSUS ET MARIE! »</u>	112
2.1 Premier paragraphe : <i>thématisation</i> de l'écriture.....	113
2.2 Deuxième paragraphe : évocation du portrait de la narratrice	116
2.3 Troisième paragraphe : conscientisation d'une mission....	119
2.4 Quatrième paragraphe : la Vierge comme intermédiaire....	120
3. Phase 2 : Prédestination à la sainteté (chapitres I à XIX, pp. 41-192).....	121

3.1 Les quatre parties constitutives de la phase 2.....	121
3.1.1 Une enfant prédestinée.....	123
3.1.2 Un apprentissage servant les compétences musicales	146
3.1.3 Une identification à Jésus (postulat et noviciat).....	217
3.1.4 La substitution.....	242
4. Phase 3 : La nécessité du poétique (chapitres XX-XLVI, pp. 193-391).....	257
4.1 Premier volet : « Abandon ».....	266
4.1.1 Énonciation d'un problème.....	268
4.1.2 Descente en enfer.....	269
4.1.3 Renaissance.....	271
4.1.4 Mode éternité.....	274
4.2 Second volet : le Message.....	277
4.2.1 Spiritualisation de l'écrit (XXII et XXIII).....	279
4.2.2 Libération du sens (XXIV-XXX).....	304
4.2.3 Construction du récepteur (XXXI-XXXIX).....	325
4.2.4 Message affirmé (XL-XLVI).....	345
4.3 Conclusion.....	354
5. Conclusion.....	355

CHAPITRE III : ÉCHOS PARATEXTUELS.....	357
1. Introduction.....	357
2. Sainteté et paratexte.....	359
5.1 Paratexte de la première édition.....	363
5.2 Paratexte de l'édition de 1995.....	369
3. Conclusion.....	393
CONCLUSION.....	395
1. Introduction.....	395
2. Synthèse.....	397
3. La Parole écrite.....	400
4. Le mot de la fin.....	405
BIBLIOGRAPHIE.....	408
ANNEXE 1.....	423

LISTE DES TABLEAUX

	PAGE
Tableau 1 : Mouvement vertical.....	181
Tableau 2 : Mouvement latéral.....	183
Tableau 3 : Extase figurative.....	186
Tableau 4 : Bi-isotopie des unités rhétoriques.....	190
Tableau 5 : Textualisation d'une Parole.....	191
Tableau 6 : Axe vertical 1.....	262
Tableau 7 : Axe vertical 2.....	263
Tableau 8 : L'itinéraire de l'écriture temporalisée.....	287
Tableau 9 : La Parole reçue.....	294
Tableau 10 : La Parole habitée.....	295
Tableau 11 : Union au Cœur agonisant : le corps.....	331
Tableau 12 : Union au Cœur Eucharistique : l'esprit.....	337
Tableau 13 : Union à la pensée du Cœur divin : l'âme.....	341
Tableau 14 : Transmission du Verbe.....	344

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

	PAGE
Photo 1 : Dina assise sur la galerie ¹	i
Photo 2 : « L'Extase de Sainte-Thérèse »	80
Photo 3 : « Dina, le jour de sa mort »	423

¹ Source inconnue. Don des Religieuses de Jésus-Marie (Sillery, Québec)

INTRODUCTION

1. Présentation

Elle est en effet devenue autre du fait qu'un sujet différent s'est instauré en elle. (THÉRIAULT, 1999 : 189)

« Dina, comme Catherine de Saint-Augustin, Thérèse de Lisieux et d'autres, a le génie de la sainteté » affirme Fernand Ouellette dans son ouvrage intitulé *L'expérience de Dieu avec Dina Bélanger* (OUELLETTE, 1998 : 8). Ce génie, cette sainteté, que l'écrivain accorde volontiers à cette religieuse de Québec (1897-1929) béatifiée en 1993, nous ont suffisamment intéressé pour en faire l'objet d'une thèse de doctorat. Notre corpus, le *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* (1934¹) que Dina Bélanger (de la communauté Jésus-Marie, à Sillery) adresse avec passion à « son Jésus », est une œuvre inachevée mais néanmoins fascinante.

¹ Il s'agit de la date correspondant à la première publication du manuscrit présenté dans l'hagiographie en deux tomes de Dom Léonce Crenier intitulée *Une vie dans le Christ, Marie Sainte-Cécile de Rome (Dina Bélanger); Autobiographie et témoignages*.

La fascination engendrée par « l'écriture » que Bélanger a utilisée pour donner « corps » à son aventure mystique nous pousse à nous interroger sur au moins trois éléments que nous présenterons successivement dans cette introduction:

- a) **l'orientation « rhétorique » du propos:** « Le discours mystique : une « Union » à communiquer » (point 2) ;
- b) **son genre et sa tonalité :** « L'autobiographie mystique » (point 3) ;
- c) **sa singularité:** « L'autobiographie mystique de Dina Bélanger » (point 4)

À partir de ces éléments, nous dégagerons peu à peu notre hypothèse de recherche (point 5), la méthodologie utilisée pour la développer (point 6) et les trois parties principales de la thèse (point 7).

2. Le discours mystique : une « Union » à communiquer

Platon a développé une rhétorique centrée sur le concept de « vérité » ; selon lui, la dialectique est « l'expression de cette vérité unique et univoque qui doit émerger de la discussion, parce qu'elle est toujours présupposée par elle. » (MEYER, 1993 : 14) C'est à travers cette conception de la vérité que ce grand philosophe de l'Antiquité considéra le mode fondamental du discours comme « le dialogue entre le maître et l'élève, unis par l'amour inspiré. » (BARTHES, 1985 : 93) Cette question du « discours amoureux inspiré », qui transcende la dimension humaine pour atteindre un absolu, nous rapproche certainement de la dynamique présente dans le discours mystique où nous pouvons

remplacer la structure « maître-élève » par « Dieu-mystique ». Ainsi, depuis longtemps, nombre d'écrits mystiques mettent à l'avant-plan ce discours de la vérité, de l'amour inspiré, indéniablement platonicien. Le hiatus se profilant entre l'expérience vécue, celle de l'Union (l'utilisation du grand « U » souligne ici son aspect transcendant) entre le « je » représenté dans le discours et Jésus, « Parole » de Dieu, et la dimension langagière par laquelle il cherche à la figurer forcent le mystique, qui se donne pour mission de raconter son expérience du divin, à inventer des moyens qui sauraient adéquatement traduire ce qu'il vit; il se doit, en somme, de trouver les procédés rhétoriques les plus pertinents pour assurer que cette absence insurmontable devienne une présence communicable:

L'expérience mystique est essentiellement celle de l'absence, c'est-à-dire de l'impossible correspondance entre le signifiant et le réel. Un signifiant ne renvoie toujours qu'à un autre signifiant. [...] Il faut alors donner un code, une institution, à ce qui est l' "illimitation" de son désir, illimitation non pas du fait que pour lui tout est possible, mais du fait que l'Autre, le réel, est toujours ailleurs que dans les lieux où on l'imagine; il reste toujours ailleurs, au cœur, déchiré, de l'existence. (LEMIEUX, 1988 : 35)

La relation entre le Maître (Jésus) et le disciple (le mystique) prend parfois la forme de dialogues spirituels nommés « colloques » lors desquels la divinité, par prosopopée, est personnifiée puis invitée à devenir l'interlocuteur actif du locuteur, dès lors simple relais d'une « Parole » à dire. Dans un cadre écrit où est inévitablement supposée une tierce personne, le témoin des échanges entre le Maître et le « relais », c'est-à-dire un lecteur, cette Parole pourtant indicible devrait idéalement être encodée afin de répondre à la fois aux aspirations de ce lecteur (lui apporter une réponse) et à celles du relais, qui s'est donné pour mission de bien la « représenter ». Dans la mesure où la Parole fait office de

« réponse » venant combler un questionnement généré par la foi, et qui est par le fait même dynamisé par un imaginaire religieux, l'instance « narratoriale » (le relais) se doit d'être en mesure d'organiser, à travers la fiction, sa propre crédibilité, c'est-à-dire qu'elle doit se montrer à la fois digne réceptacle et, par l'acte communicationnel qu'implique l'écriture, transmetteur de cette Parole. C'est précisément cette tentative de rendre « l'Union » communicable, malgré son indicibilité, dont on voudrait rendre compte dans la présente étude.

Cette alliance entre l'écrit et la Parole rend « légitime » la pertinence d'une collaboration entre la rhétorique, qui « entend analyser a posteriori les faits de parole et de discours et dégager les règles générales de leur production. » (KLINKENBERG, 1987 : 35), et le discours mystique écrit par un sujet qui « fait de tous ces "phénomènes" psychologiques ou physiques le moyen d'épeler un "indicible". » (DE CERTEAU, 1989 : 1033) Entre l'expérience et les mots utilisés pour la décrire se profile évidemment un « travestissement » de ce qui a été vécu ; la « distance » impossible à ignorer entre les deux permet au figuratif de dire approximativement l'indicible tout en laissant au lecteur assez d'espace pour « discuter » de la question. Ce partage d'un espace commun, ce lieu de la discussion, où le rapport au figuratif se pose de manière particulière, est un élément fondamental autour duquel nous évoluerons tout au long de ce travail. Selon nous, il s'agit d'une question qui intéresse aussi la poétique.

L'alliance entre la poétique et la théologie ne date pas d'hier. Les Grecs de l'Antiquité confiaient déjà aux poètes le rôle d'être leurs théologiens : leurs textes constituaient en quelque sorte un lieu de jonction entre la Parole immatérielle des dieux (en haut) et le *logos* des hommes (en bas) permettant déjà un lien manifeste entre le sacré « céleste » et le profane « terrestre », entre le vertical, le transcendant, et l'horizontal, l'immanent. Le discours poétique était ainsi intimement lié à la notion de sacré, dont le lieu de production langagier, c'est-à-dire le texte en tant que manifestation d'une révélation, provoquait une inévitable union avec le « social » de par l'acte de lecture qu'il supposait d'office. Le poète devenait interprète de la transcendance, prophète révélateur d'oracles, scribe ayant pour fonction de traduire un message provenant des dieux :

[Le poète] est l'homme de l'enthousiasme –c'est-à-dire, étymologiquement, celui qu'envahit la présence du dieu –, l'homme du bouillonnement intérieur et du feu sacré; il est par vocation à la recherche du divin. Par sa bouche, le divin surgit du verbe; il est parole, récit, mythe, proféré, dans un monde qui est d'abord celui de l'oral [...] Par son office, la théologie antique devient une poésie; le discours sur les dieux, une narration mythique. » (DESAUTELS, 2001 : 12).

Il est en quelque sorte un miroir renvoyant au groupe humain sa propre image, tout en étant celui qui fournit au groupe le gros de l'information sur le monde de l'au-delà. » (*Ibid.*, p. 25)

C'est en faisant surgir le divin du verbe humain que le poète, miroir d'une collectivité, informait le groupe sur ce qui se tramait dans « l'au-delà », lui transmettant, dans une forme langagière de son cru, quelque chose de ressenti par lui seul. Cette relation privilégiée qui se tissait entre l'écriture et la transcendance, entre une écriture et une Parole immatérielle dite « transcendante », renvoie, on l'imagine facilement, à la rhétorique des

figures et à l'effet poétique provoqué chez un récepteur donné; elle implique la question, purement humaine, de la « distance » entre la Parole à énoncer et les signes utilisés pour le faire.

Que le rôle social des poètes antiques ait été associé au divin nous permet d'établir une analogie avec le mystique et son texte, ce « lieu » intermédiaire (de jonction) se donnant pour mission de prendre en charge le transcendant. L'enjeu communicationnel est le même (rendre un indicible accessible) et la question de la transcendance s'y pose exactement de la même manière. Il devient dès lors intéressant de se questionner sur la tentative d'accorder à la Parole la « substance » qui lui manque, puisqu'elle échappe, en principe, à toute forme de représentation en ce qu'elle relève d'abord et avant tout d'une éternité impossible à encoder dans un espace précis constitué par le temps. Il s'agit, somme toute, de donner à entendre ce qui n'a pas de référent avec un outil par définition référentiel, ce qui dépasse, assurément, l'entendement humain:

La plupart des définitions sémiotiques qui ont été données de l'écriture ont été élaborées dans le cadre de la linguistique. Elles insistent toutes sur le fait que l'écriture constitue un artifice destiné à rémunérer les quelques défauts de l'outil qu'est la langue orale, seule digne d'attention par ailleurs. Dans cette perspective, l'écriture est définie comme une technique permettant deux choses: 1) de fixer la parole, par définition volatile et 2) de la rendre communicable à distance. Elle permet de stocker et de transmettre le savoir, sans plus tenir compte des contraintes de temps et d'espace, des limites et des faiblesses de la mémoire. (KLINKENBERG, 1996 : 109).

En vue de la Parole (« seule digne d'attention ») à diffuser par l'écrit se profile le désir de faire oublier l'humain, la langue orale, et aussi le scripteur. L'enjeu poétique est de prendre les moyens les plus efficaces, tant par la narration que par la fiction, pour rendre à la silencieuse Parole l'illusion d'une pureté, même humaine...

Pour le croyant, la Parole laisse des traces « d'éternité » dans le discours; elle a la capacité d'ouvrir la voie vers un ailleurs indéfinissable. Plutôt que simplement figurative, elle s'avère essentiellement « figurale² », marquée par ce qui pourrait ressembler à une ouverture vers le transcendant. Résultant d'un « procès d'écart », l'écrit humain se fait indice de quelque chose qui lui préexiste, mais qu'il est impossible de prendre en charge par le symbolique :

Ce procès d'écart ne se fonde plus, comme l'allégorie traditionnelle, sur une analogie et un ordre de choses. Il est sortie, exil sémantique, déjà extase. Au titre d'une "audace inventrice" [...], il dérive vers la dissimilitude. Cette déviance crée de l'étrangeté dans l'ordre (ou le "propre") de la langue. (DE CERTEAU, 1982 : 198)

Ainsi que nous pouvons le constater, cette question de l'Union, désir « amoureux » du mystique, se retrouve aussi comme l'objet déterminant les paramètres de son discours quand, pour lui, vient le moment d'en verbaliser le vécu s'y rapportant. Nous pensons que l'écriture intime et plus spécifiquement l'autobiographie à composante « poétique »³, de

² Nous empruntons cette notion à Louis Panier qui en a démontré le bienfondé dans son article « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives. L'exemple de la Parole des Mines (Évangile de Luc 19, 12-27) » (PANIER, 1996). Nous l'expliquerons ultérieurement.

³ Nous tenons ici à insister sur la « composante poétique » de ce type d'autobiographie dont le rapport à la référence, ce « réel », se pose d'une toute autre façon. Nous verrons un peu plus loin que ce type d'autobiographie se rapporte davantage à la fable, de par l'univers allégorique qu'il développe, et que le

par le « pacte » qu'elle propose au lecteur, semble être un genre privilégié pour le mystique qui poursuit une double mission : raconter sa vie et servir de support langagier à la Parole de Dieu.

3. L'autobiographie mystique

L'écriture mystique, autant par ses tonalités érotique et amoureuse que par son rapport singulier avec l'extase et la jouissance, en est une qui est résolument intimiste. Il est facile d'imaginer que la Parole qui « demande » à être énoncée a tout avantage à prendre « corps » dans le cadre d'un récit autobiographique capable de lui servir de caution, face à un lectorat-cible constitué de croyants car, faut-il le préciser, les véritables lecteurs d'autobiographies mystiques sont (étaient) souvent eux-mêmes des religieux désirant être édifiés. Il convient cependant ici de commencer par distinguer ce qui relève de l'autobiographie et ce qui concerne l'écrit mystique.

pacte autobiographique (LEJEUNE, 1975), certifiant l'identité entre les sujets de l'énoncé et de l'énonciation, et l'auteur, sera utile pour ajouter un effet d'authenticité, ou de vraisemblance, à un discours tendant bien souvent vers l'exploitation du merveilleux chrétien.

3.1 L'autobiographie et l'*ethos*

Philippe Lejeune définit ainsi l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (LEJEUNE, 1975 : 14). Apparemment, le genre peut convenir à la confidence mystico-religieuse : sa fonction de rendre cohérent ce qu'a été une vie convient à la personne qui prétend que son existence a essentiellement servi à glorifier Dieu. La confidence intimiste prend souvent forme dans un univers allégorique commandant des vecteurs scripturaux puis interprétatifs qui peuvent différer de ceux exploités dans une autobiographie conventionnelle, et c'est entre autres ce qui constitue son intérêt. Ainsi que nous le constaterons, la nomination générique « autobiographie » sert surtout d'outil assurant une lisibilité particulière, c'est-à-dire pouvant orienter l'interprétation du propos global, aux écrits mystiques. Lejeune précise encore que « la genèse de la personnalité » (LEJEUNE, 1975 : 15) constitue le principal objet du genre. Le terme « genèse » est ici intéressant puisqu'il suggère que le narrateur d'une autobiographie tente de comprendre ce qui l'a mené à « être ce qu'il est » au moment même de l'écriture, en retournant en quelque sorte à son « essence ». Pour ce faire, il établit des points de convergence entre certains épisodes clés de son existence, épisodes qui sont reliés par un fil conducteur assurant une dominante thématique. Autant comprendre que l'autobiographie impose inévitablement la question de « l'identité », une problématique sur laquelle on n'a jamais fini de dissenter. Dans la présente démarche de recherche, nous limiterons la portée du terme en le mettant généralement en relation avec

la rhétorique. Lejeune ajoute en effet ceci: « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. » (LEJEUNE, 1975 : 15). Cette identité crée un lien obligé entre des composantes internes d'un texte (narrateur et personnage) et un élément qui lui est externe (l'auteur). Elle balise les paramètres relatifs à l'énonciation d'une historicité personnelle par un auteur et à la réception de faits biographiques spécifiques par un éventuel récepteur. De ce pacte identitaire, les éléments retenus seront organisés de façon à diffuser une « image », à la fois textuelle (interne) et sociale (externe), du *personnage-narrateur-auteur* face à un lectorat-cible. Par ailleurs, le portrait filé par l'anecdote aura de fortes chances d'être étayé dans ce que nous pourrions définir comme un « hors-texte », une zone « paratextuelle » sur laquelle nous aurons évidemment l'occasion de revenir (chapitre III). Cela fait que la question de l'autobiographie gagne à être envisagée à partir de celle de l'*ethos*, la voie argumentative⁴ pensée par Aristote, voie qui est relative à « l'image » qu'un locuteur tient à donner de lui-même :

L'*ethos* représente les qualités liées à la personne même de l'orateur, c'est l'image qu'il donne de lui auprès du public. Il doit dans tous les cas se montrer honnête, bien disposé, compétent et, selon les cas, sévère ou bienveillant, agressif ou conciliant, austère ou amusant. Bref, c'est une question de paraître, de posture. À l'*ethos* sont liées les différentes formes d'arguments d'autorité. (ROBRIEUX, 2000 : 17)

Si le but d'une argumentation est d'arriver à faire valoir son point de vue par différents procédés langagiers, force est d'admettre que la voie de l'*ethos* constitue une stratégie

⁴ Le *logos* concerne davantage le message, alors que le *pathos* prend en considération un aspect davantage pragmatique relatif aux effets susceptibles d'émouvoir l'auditoire.

intelligente pour arriver aux fins envisagées par l'auteur d'une autobiographie mystique.

L'image que le lecteur se fera sera la résultante de l'entreprise de séduction de l'auteur.

Meyer ajoute, au sujet de l'*ethos*, une précision fort utile à notre problématique:

N'oublions pas que l'*ethos* joue sur l'identité (« moi aussi, j'ai... ») et que l'universalité sur laquelle la morale repose découle de cet *ethos* (d'où le mot éthique). C'est sur la base de l'*ethos* que l'on diminue ainsi la distance⁵, diminution que nous avons appelée précédemment argumentation ou création d'identité entre partenaires sur une question. (MEYER, 1993 : 120)

Dans l'autobiographie, la diminution de la distance entre les interlocuteurs, notamment par l'entremise de la première personne et de ce qui est donné comme sa « morale », favorisera la consolidation de l'identité. De par le « pacte autobiographique », c'est-à-dire « l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (LEJEUNE, 1975 : 26), le lecteur sera beaucoup plus enclin à percevoir ce qui est dit en « croyant », surtout si la foi religieuse intervient comme topos⁶, donc comme lieu commun.

⁵ Meyer définit la rhétorique de la façon suivante : « la rhétorique est la négociation de la distance entre les sujets. Cette négociation a lieu par le langage (ou pour être plus général, par du ou un langage), rationnel ou émotif, peu importe. » (MEYER, 1993 : 22)

⁶ Le topos « consiste en maximes implicites, de nature axiologique, du type "X est préférable à Y", qui jouent le rôle de règles régissant non seulement les comportements d'une communauté, mais ce qui peut être dit ou plutôt entendu par un groupe social donné, à une époque donnée et dans un contexte donné, et qui sera par conséquent davantage susceptible d'emporter l'adhésion dans une éventuelle argumentation. » (OUELLET, 1991 : 198-199)

3.2 « L'écrit mystique » : entre la croyance et la foi

Dans son analyse des écrits de Jean Brébeuf (1593-1649), missionnaire martyrisé par les Iroquois, Gilles Thérien aborde le phénomène de la lecture de textes mystiques: « il y aura autobiographie, propose-t-il, quand l'auteur aura entrepris de faire de son désir l'explication même de son être, de son savoir et de ses performances et d'expliquer pourquoi au lecteur. » (THÉRIEN, 1985 : 62). Thérien en vient à poser que les faits retenus sont autant d'éléments descriptifs qui, en organisant un portrait du narrateur, tentent simultanément de valider l'image qu'il se fait de lui-même et celle qu'il désire propager, selon un principe de cohésion interne où chacun des éléments rapportés tient lieu d'argument et, le cas échéant, de preuve. Il ajoute que la croyance du lecteur face à un contenu donné comme « véridique » est un principe déterminant de l'autobiographie: « On y retrouve donc une vérifiabilité qui fait du texte un texte non fictif, c'est-à-dire un texte qui n'est pas fermé sur lui-même. » (*Ibid.*, p. 61) Cela laisse supposer que les possibles recherches qu'un lecteur pourrait entreprendre à propos de tel fait raconté dans une autobiographie trouveraient une concordance dans ce que nous pouvons définir (très prudemment) comme le « réel », lieu du sujet empirique de l'énonciation. Le pacte d'identité, de par la relation qu'il propose entre le texte et ce qui se trouve à l'extérieur de lui, « autorise » en quelque sorte cette quête de véracité.

Entre un texte et ce qui est hors de lui, il y a un paratexte (GENETTE, 1987) et sa glose sociale qui s'y trouve parfois habilement ficelée, orientant la lecture, résolvant

souvent certaines énigmes, balisant encore et toujours les parcours lectoraux. Le lieu du paratexte, qui appartient aux éditeurs, serait-il le même que celui de l'auteur, c'est-à-dire ce « réel » qui viendrait en quelque sorte sceller le pacte d'identité ? Cette non fermeture de l'autobiographie en fait une « œuvre ouverte » à une possibilité de vérification auprès de témoins vivants ou d'événements à caractère historique (articles de journaux, procès-verbaux, commentaires, etc.); ces événements sont autant de traces pour appuyer ce qui est présenté par la trame événementielle et créent ainsi une équivalence entre le réel et ce qui est raconté dans l'univers de la diégèse. Une telle « croyance » est doublement importante lorsque les supposées traces sont difficilement repérables pour différentes raisons; dès ce moment, « le lecteur est prié de croire s'il ne peut vérifier » (THÉRIEN, 1985 : 62). À la lumière de la foi, et parce qu'ils font parfois l'objet d'une poétisation, les faits évoqués prendront un sens « orienté » et l'argumentation déployée n'aura plus besoin d'être balisée par des vecteurs vérifiables très solides. Philippe Breton explique :

La foi, la vraie foi, celle du « charbonnier », se partage, se communique, mais ne s'explique pas plus qu'elle ne s'argumente. La croyance dans la présence du sang du Christ dans le vin, dans l'ascension du prophète, ou dans le fait que Dieu a dicté lui-même les tables de la Loi et la Torah n'est pas une opinion. Elle est au sens strict bien plus que cela, bien en dehors de cela. Au-delà des formes qu'elle prend, la conscience du sacré n'est pas, comme le disait si bien Mircea Eliade, un moment dans l'histoire de l'évolution, mais une composante intemporelle de l'humanité. Mais là aussi on objectera que tout, dans les religions, n'est pas pure révélation ou foi vécue dans le mystère, il y a aussi des débats, des discussions. La théologie est aussi un lieu où l'on se convainc mutuellement. (BRETON, 1996 : 25)

Dès lors, on comprend que si la foi constitue une base apte à encadrer une forme de croyance, ici la croyance religieuse ou plus largement « spirituelle », elle laisse cependant

un espace pour la conviction. Le cas de l'autobiographie mystique s'inscrit justement dans cet espace où un narrateur représenté s'appliquera non pas tant à prouver que Dieu existe, car le lecteur n'a pas à en être convaincu, mais bien plutôt que lui, simple scripteur, est réellement digne d'être le relais de sa Parole, ce qui est déjà quelque chose d'extraordinaire; à tout le moins, cette fonction de « relais » constitue un moyen efficace pour plaider sa sainteté.

La mission de l'écrivain mystique qui s'engage à raconter consiste à utiliser les moyens langagiers (un code que le lecteur devra partager) afin de servir deux causes concomitantes : par la première (1), qui relève de l'autobiographie, il s'emploie à raconter sa vie; par la seconde (2), qui vient valider l'adjectif « mystique », il tente, en ayant recours à une rhétorique sachant tirer profit de la figure, de communiquer ses expériences spirituelles (visions, contemplations, colloques divins). Avec Perelman, nous sommes d'avis que « l'orateur risque d'être considéré, par l'auditeur, en liaison avec son discours. » (PERELMAN, 1958 : 426), d'où une interprétation du texte par le lecteur (l'auditeur) qui ne pourra qu'être influencée par l'idée qu'il se fait du narrateur (l'orateur), ce qui met une fois encore à l'avant-plan le concept de l'*ethos*. Chaque mot inscrit, chaque tournure de phrase, chaque propos développé sera associé au locuteur (à cette voix qui parle) qui en assume la responsabilité; l'espace intimiste contribue certainement à renforcer cette association entre « locuteur » et « discours », dégageant ainsi de l'événementiel une « image » de la « voix » du texte.

4. L'autobiographie mystique de Dina Bélanger

Au cours de la présentation de notre corpus d'analyse, l'*Autobiographie* de Dina Bélanger dont l'écrit *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* constitue le co-texte⁷, nous préciserons deux éléments fondamentaux qui lui sont spécifiques: le rôle déterminant de son lecteur virtuel qui y est ouvertement *textualisé* et la nature épideictique du texte même.

4.1 Présentation du texte

Le manuscrit original, intitulé *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour*, brûlé lors de l'incendie qui a rasé la Maison Jésus-Marie de Sillery en 1983, était contenu dans huit cahiers autographes :

Les cahiers, exception faite du premier qui est un peu plus grand, sont de dimension uniforme. Ils mesurent 7 1/4 cm sur 9 1/4 cm. La couverture est cartonnée, le papier, glacé et ligné, a une tranche rouge. D'inégale épaisseur, ils contiennent de 150 à 200 pages. (BOUCHER, 1983 : 18)

Dina Bélanger (ou plutôt la religieuse Marie Ste-Cécile de Rome) y raconte peu de choses à propos de la vie de sa narratrice. Elle naît le 30 avril 1897, à Québec. Enfant unique,

⁷ « Une **sélection contextuelle** enregistre les cas généraux où un terme donné pourrait être occurrent en concomitance (et donc être co-occurent) avec d'autres termes appartenant au même système sémiotique. Quand ensuite le terme est concrètement co-occurent avec d'autres termes (c'est-à-dire quand la sélection contextuelle se réalise), alors nous avons un co-texte. » (ECO, 1985 : 16). Essentiellement, nous considérons que le co-texte est constitué de ce qui a été écrit par Dina Bélanger (de l'introduction au chapitre final). Le recours à cette notion nous permet tout simplement de souligner que le co-texte fait « partie » d'une œuvre, mais que d'autres éléments, affiliés au paratexte, en font également partie.

elle a la chance de grandir dans la petite bourgeoisie alors localisée dans le quartier St-Roch. Son père est comptable, sa mère lui apprend à prier et s'occupe d'œuvres de charité. Dès son jeune âge, Dina ressent l'appel de Dieu. À 19 ans, elle va étudier le piano au Conservatoire de New York. À 24 ans, après une brève période mondaine au cours de laquelle elle donne quelques concerts, elle rentre au couvent Jésus-Marie, à Sillery, sous l'appel d'une inspiration divine. Elle y enseigne sporadiquement la musique, écrit son *Cantique*, mais passe surtout de longues périodes à l'infirmerie où elle meurt, le 4 septembre 1929, en « odeur de sainteté »⁸. Elle était alors âgée de 32 ans.

Relatant surtout les phases importantes du cheminement spirituel de Dina Bélanger, le *Cantique* fut partiellement publié pour la première fois en 1934⁹, par Dom Léonce Crenier, alors Prieur de Saint-Benoît-du-Lac. L'hagiographie de Crenier, *Une vie dans le Christ* (en deux tomes), présente déjà Marie Sainte-Cécile de Rome comme une sainte que le lecteur aurait avantage à imiter. À travers de larges extraits qu'il a minutieusement sélectionnés, Crenier propose un véritable plaidoyer en faveur de la sanctification de la religieuse. Étalant les résultats d'une enquête détaillée qu'il a menée auprès des gens qui l'ont côtoyée, il annexe à sa déposition des documents jugés pertinents : explication du phénomène mystique, commentaires exégétiques du *Cantique*, lettres issues de la

⁸ Après l'analyse de sa vie exemplaire et de la guérison miracle d'un enfant hydrocéphale grâce à son intercession (Jude Chiasson, né en 1939, a supposément été guéri d'une hydrocéphalie le 4 septembre 1939 grâce à l'intercession de Dina Bélanger), le Pape Jean-Paul II procéda à sa béatification le 20 mars 1993.

⁹ Claude-Marie Gagnon fait remarquer que « L'œuvre avait déjà paru en 1931, à l'usage des couvents et amis de la congrégation, mais on voulait maintenant rejoindre un public plus vaste, selon un procédé déjà éprouvé avec "Histoire d'une âme", [...]. N'oublions pas qu'à cette époque, Thérèse de Lisieux vient d'être canonisée » (GAGNON, 1986 : 239)

correspondance¹⁰ de Dina décédée depuis peu, témoignages de nombreuses personnes, etc. *Une vie dans le Christ* se vend alors par milliers d'exemplaires, répandant le nom de Dina Bélanger et sa dévotion un peu partout, à l'image de la carmélite de Lisieux : « De 1932 à 1953, 43 000 volumes, français et anglais, furent vendus; 450 000 extraits de l'*Autobiographie* furent également vendus. » (BOUCHER, 1983 : 16) Fait remarquable, l'hagiographie, dont la mise en marché a été prise en charge par les religieuses de la communauté, fut expédiée aux quatre coins du globe:

[...] l'autobiographie de Mère-Sainte-Cécile-de-Rome fut envoyée de la maison provinciale à Sillery à toutes les succursales de la communauté au Canada et aux États-Unis, de même qu'à la maison mère de Lyon et à quelques autres couvents des religieuses de Jésus-Marie disséminés dans le monde catholique. (GAGNON, 1986 : 22)

Par la suite, les différentes éditions de l'*Autobiographie* furent traduites en plusieurs langues :

On sait que l'*Autobiographie*, écrite en français, est traduite en anglais, en allemand, en italien, en espagnol, en tamoul. Des extraits sont traduits en hollandais, en autrichien, en slave et en chinois. De 1953 à 1975, il est difficile de contrôler le nombre de volumes vendus; (BOUCHER, 1983 : 16)

Globalement, de larges extraits des manuscrits de Dina ont été d'abord pris en charge par une structure sachant leur accorder un sens fortement orienté (l'hagiographie de Crenier),

¹⁰ C'est après maintes manœuvres infructueuses (en fait, jusqu'en juillet 2008) que nous avons cessé de tenter d'avoir accès à l'intégral de cette correspondance essentiellement rédigée lors du séjour à New York de Dina (entre 1916-1918).

puis ils ont été publiés sous la forme d'une autobiographie (texte intégral) dans laquelle le pacte identitaire a garanti, en quelque sorte, la véracité du propos.

Les éditions ultérieures de l'*Autobiographie* ont conservé leur facture initiale, c'est-à-dire qu'elles ont toujours été accompagnées d'un appareillage paratextuel tentant d'orienter la lecture, d'expliciter certains passages jugés « incertains » et de suivre l'évolution de la « cause » qui devrait ultimement accorder la sainteté à Dina Bélanger (après les grades de « Vénérable », – 1989 – et de « Bienheureux » –1993). Tout comme la seconde parution du texte en 1938 (Éditions Procure du Clergé/Évangiles de la vie, Paris), chaque nouvelle édition suivra de près un nouveau développement dans la « Cause de Béatification et de Canonisation de la Servante de Dieu ». Ainsi, l'édition canadienne de 1949 (Les Religieuses de Jésus-Marie, Sillery) prépare en quelque sorte l'ouverture du « procès diocésain de Québec »¹¹, qui s'échelonna de 1950 à 1966, au cours duquel on examina l'héroïcité des vertus de la Servante de Dieu. L'édition de 1984 (Les Religieuses de Jésus-Marie, Sillery et Montréal) suit de près l'introduction de la « Cause à la Sacrée Congrégation » approuvée par Jean-Paul II (1982). Pour analyser le texte, nous avons utilisé la cinquième édition (Les Religieuses de Jésus-Marie, Sillery et Montréal, 1995), parue peu de temps après la béatification de Dina Bélanger, le 20 mars 1993. « Revue, corrigée et augmentée », cette édition comporte l'avis suivant, laissant supposer certains changements mineurs :

¹¹ Cause de Béatification et de Canonisation de la Servante de Dieu, Marie Sainte-Cécile-de-Rome. Québec, 1965.

Dina, le plus souvent, a écrit son *Cantique d'actions de grâces* avec beaucoup de difficulté et de fatigue, et sans jamais se relire. Cette nouvelle édition respecte rigoureusement la substance de son texte; cependant, nous nous permettons de le conformer parfois aux nouvelles règles de la grammaire française concernant la ponctuation et la morphosyntaxe. (BÉLANGER, 1995 : 40)

Sa présentation d'ensemble respecte la même formule que les parutions antérieures, c'est-à-dire que les éditeurs préparent soigneusement le lectorat à lire le *Cantique*, notamment par un préambule constitué de documents divers : « Préface », « Supplique et formule de béatification », « La Congrégation des Religieuses de Jésus-Marie », « Origine de la première édition », « Présentation de la nouvelle édition », « Épilogue » écrit par Dom Léonce Crenier, « Annexes », « Généalogie de Dina Bélanger » et de nombreuses photos. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'étudier avec plus de précision la fonction de cet appareillage paratextuel au chapitre trois.

4.2 L'édification du lecteur

Comme Dina se sait appelée à la sainteté et qu'elle a pour devoir d'en témoigner, elle tâchera, par obéissance, d'organiser son discours de manière à ce que chacun de ses éléments contribue à « construire » parfaitement cette sainteté que, par ailleurs, son lecteur virtuel, une « entité transcendante à laquelle s'adresse le texte et à laquelle aussi le lecteur réel peut s'identifier » (GERVAIS, 1984 : 4-5) espère et recherche. Par plus d'un élément, le lecteur virtuel, parce qu'il est non seulement « espéré » mais aussi construit par le texte, se rapproche de ce que Umberto Eco a défini comme le Lecteur Modèle: « prévoir son

Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. [...] Ils [les auteurs] feront en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre. Ils viseront à stimuler un effet précis; » (ECO, 1985 : 69-70) Pour le moment, nous préférons utiliser la dénomination « lecteur virtuel » qui, en incluant ce que Eco définit comme le Lecteur Modèle, nous donne davantage de latitude, de par sa position à se trouver à la fois dans le texte (Lecteur Modèle) et hors de lui, c'est-à-dire dans ce lien qu'il suppose avec un éventuel lecteur empirique. Précisons, en anticipant un peu sur notre contenu, que ce lecteur virtuel est un religieux plutôt tiède, mais pourtant « privilégié », qui aurait tout intérêt à imiter la « foi » de la narratrice s'il veut, tout comme elle, s'abandonner à la transcendance¹².

Concrètement, la première lectrice de Dina fut sa maîtresse des novices, Mère Ste-Élisabeth, de qui elle recherchait constamment l'approbation:

Le noviciat fini, quand j'appris que Mère Supérieure lui avait demandé d'écrire sa vie, j'en fus effrayée. Je craignais pour elle l'illusion et l'orgueil. Cette peur, qui devint pour moi un véritable tourment, je la gardai jusqu'à sa mort. C'est ce qui explique ma conduite. [...] Lorsqu'elle commença à écrire, je ne montrai aucun enthousiasme; plus tard, ma crainte s'accentuant devant ses écrits qui ne me disaient rien, je fus sévère avec elle et je lui dis: "Tout cela ne tient pas debout; n'importe quelle tête montée peut en écrire autant. Vous ne racontez pas de faits; vous dites des choses qui paraissent de pures imaginations. (CRENIER, 1934b : 264) ;

¹² Le lecteur empirique doit plutôt être considéré comme le lecteur « réel » de l'œuvre ; s'il se rapproche du lecteur virtuel, nous le considérerons alors comme un lecteur idéal.

Combien de fois je la renvoyai avec ses cahiers! [...] Un jour, le premier de l'an [...], j'avais promis d'avance d'accorder une faveur, si possible; elle me demanda de vouloir bien lire ses cahiers, par charité.
(*Ibid.*, p. 265)

D'une part, il est donc légitime de croire qu'une sélection minutieuse des éléments biographiques, probablement inspirée par les conseils de Mère Sainte-Élisabeth, détermine l'interprétation que le lecteur empirique peut faire du texte, car ces éléments tout simples orientent l'anecdote vers la sainteté que la narratrice entend illustrer. D'autre part, Dina greffe à ces éléments biographiques, par le biais des colloques avec Jésus, une sorte de « case » destinée à « piéger » les âmes consacrées jusqu'à en faire des lecteurs virtuels qu'elle veut édifier en explicitant les règles de vie qu'elle s'impose pour devenir sainte, règles dont la principale est d'avoir une foi à toute épreuve. Nous suggérons donc que le *Cantique* de Dina Bélanger exploite une dynamique par laquelle l'énonciatrice qui se présente comme modèle à travers l'évocation de son quotidien, autant dans les éléments biographiques que dans ses colloques avec Jésus, le fait nécessairement pour quelqu'un à qui elle veut enseigner¹³. Aussi, elle construit progressivement ce lecteur virtuel par le fait qu'elle utilise une stratégie argumentative visant à le convaincre de suivre parfaitement les règles que lui impose, comme à elle, la vie religieuse (ce lecteur étant, tout comme elle, une « âme consacrée »). Cette stratégie argumentative laisse des traces explicites qui prennent souvent la forme « d'appels au lecteur ». Les colloques avec Jésus constituent un prétexte à non seulement divulguer un message précis, le « comment » de la voie vers la sainteté, mais ils servent aussi à préciser quel comportement le lecteur virtuel, qui est

¹³ Jésus-Marie est, à la base, une communauté enseignante.

justement ici « appelé » comme lecteur, devrait adopter pour devenir plus fervent et, pourquoi pas, lui accorder la sainteté désirée...

4.3 Le *Cantique* : un discours épideictique

Déjà dans l'Antiquité, le discours épideictique se présentait souvent sans performance orale ; il était alors caractérisé par trois traits distinctifs : sa vocation littéraire, sa nature écrite et son implication morale :

Un orateur solitaire qui, souvent, n'apparaissait même pas devant le public, mais se contentait de faire circuler sa composition écrite, présentait un discours auquel personne ne s'opposait, sur des matières qui ne semblaient pas douteuses et dont on ne voyait aucune conséquence pratique. (PERELMAN, 1958 : 63) ;

[...] le genre épideictique semblait relever plus de la littérature que de l'argumentation [...] (*Ibid.*, p. 64) ;

Pour Aristote, l'orateur se propose d'atteindre selon le genre de discours des fins différentes, dans le délibératif, conseillant l'utile c'est-à-dire le meilleur, dans le judiciaire plaçant le juste, et, dans l'épideictique, qui traite de l'éloge et du blâme, n'ayant à s'occuper que de ce qui est beau ou laid. (*Ibid.*, p. 64)

Dans un discours épideictique (i.e. un discours qui se propose d'accroître l'adhésion à des valeurs) plus que dans tout autre type de discours, « il faut, pour ne pas être ridicule, avoir des titres à prendre la parole, et ne pas être malhabile dans son usage » parce que « ce n'est plus sa propre cause ni son propre point de vue que l'on défend, mais celui de tout l'auditoire : on est, pour ainsi dire, l'éducateur de celui-ci [...] » (PERELMAN, 1958 : 69).

Éduquer la chrétienté en lui présentant un modèle est sans contredit la meilleure façon pour l'édifier:

Le discours éducatif, tout comme l'épidictique, vise non à la mise en valeur de l'orateur, admis à la création d'une certaine disposition chez les auditeurs. Contrairement aux genres délibératif et judiciaire, qui se proposent d'obtenir une décision d'action, l'épidictique, comme le discours éducatif, crée une simple disposition à l'action, par quoi on peut les rapprocher de la pensée philosophique. (*Ibid.*, p. 71).

Jean-Marie Klinkenberg précise que « l'épidictique vise l'éloge ou la critique, a le beau pour critère, se rapporte au présent et a l'amplification comme mécanisme principal. » (KLINKENBERG, 1990 : 44) Ce type de discours, se situant à mi-chemin entre la littérature et l'argumentation, peut être la résultante d'une stratégie énonciative par laquelle un locuteur se donne pour objectif de fabriquer un portrait de lui-même afin de susciter une réaction précise chez son récepteur :

Or, nous croyons que les discours épidictiques constituent une partie centrale de l'art de persuader et l'incompréhension manifestée à leur égard résulte d'une fausse conception des effets de l'argumentation.

L'efficacité d'un exposé, tendant à obtenir des auditeurs une adhésion suffisante aux thèses qu'on leur présente, ne peut être jugée que d'après le but que se propose l'orateur. (PERELMAN, 1958 : 64)

Nous verrons que les manuscrits de Dina Bélanger invitent le lecteur à suivre le programme de vie de la narratrice : la sainteté. En se présentant comme un modèle de vertu et en écrivant qu'elle observe scrupuleusement ses vœux de religion, donc en faisant l'illustration qu'elle est une sainte en devenir, la narratrice a pour objectif de faire croire à son lecteur qu'elle est le digne « réceptacle » d'une Parole pourtant indicible. L'un ne va

donc pas sans l'autre. Nous pouvons alors supposer que l'anecdote, évoquant les différents épisodes de la vie de Dina (enfance, adolescence, vie religieuse), constitue le prétexte à fabriquer, au fil des pages, le portrait d'une sainte que le lecteur empirique est invité, notamment parce que la Parole cautionne le parcours scriptural, à imiter. En suggérant à Dina des actions bien précises (« Fais, de la journée du vendredi, une journée de supplication. Prie et supplie! » [BÉLANGER, 1995 : 321]), cette Parole, portée par l'énonciatrice, incite aussi le lecteur à agir. C'est en se présentant comme un modèle que, « épидictiquement » parlant, la narratrice montre qu'il est possible pour toute âme consacrée de devenir sainte.

En somme, nous distinguerons deux composantes dans le *Cantique*: le substantif « autobiographie » suppose en effet une dimension toute littéraire, alors que l'adjectif « mystique », qui lui donne ses fondements thématiques, nous oblige à aborder un versant davantage métaphysique, celui des perceptions spirituelles de Dina et des messages qu'elle reçoit intérieurement, ce qui distingue notre objet d'étude des autobiographies traditionnelles et lui confère donc une indéniable dimension poétique.

5. Pertinence du travail

Le *Cantique* de Dina Bélanger a beaucoup circulé, mais dans un réseau bien déterminé. On s'est exclusivement intéressé à sa composante théologique. La présente

thèse en constitue la première analyse littéraire un peu exhaustive; elle permettra de mettre à jour une stratégie énonciative fort particulière.

5.1 La lecture théologique du texte

Outre Léonce Crenier et son hagiographie *Une vie dans le Christ* (1934), retenons l'étude de Ghislaine Boucher, *Dina Bélanger, Itinéraire spirituel* (1983), qui analyse les différents symboles présents dans l'autobiographie. Si ce travail garde solidement ancrée une vision théologique du texte, il s'avère néanmoins attentif à certaines considérations littéraires, comme la question de la structure ou celle de l'interprétation symbolique de ses principales composantes :

Le symbolisme de l'Hostie et de l'Étoile, Jésus et Marie, est clairement expliqué par Dina. Un autre symbolisme est celui du chemin d'épines toujours plus touffues, hautes et piquantes. Le chemin symbolise le progrès spirituel; les épines, les petites souffrances quotidiennes, qui bien acceptées dans l'amour, conduiront Dina, dans une ascension toujours croissante, vers la porte du paradis. (BOUCHER, 1983 : 50)

D'autres études, qui constituent des rapports issus de *La Positio*¹⁴ ou qui en sont des dérivés (la collection « Jésus-Marie », série « Dina », dans laquelle ont écrit les religieux Petro Palazzini, Irène Leger, Thérèse Paulin, Ghislaine Boucher, Antonio Blassuci), commentent « l'expérience religieuse de la Servante de Dieu » en tentant de prouver son

¹⁴ COLLECTIF (1990), *Quebecon. Beatificationis et canonizationis servae dei Maria A S. Caecilia Romana (in saec. Dinae Bélanger). Sororis Professae e Congregatione Religiosarum Iesu et Mariae (1897-1929). Relation et Votes du congrès spécial le 25 octobre 1988*, Rome, Les Religieuses de Jésus-Marie, 167 p.

droit légitime à la sainteté; elles établissent des liens explicites entre les commentaires recueillis sur sa vie réelle et son *Autobiographie*.

Par exemple, Antonio Blasuci (Consultateur de la Congrégation pour les Causes des Saints), dans sa plaquette intitulée *Une expérience de Dieu* (1984), examine la santé psycho-spirituelle de Bélanger d'après le rapport du « Dr. Jean-Charles Gille, docteur détenant 5 lauréats, éminent psychoanalyste et graphologue expert, qui a synthétisé son jugement en 8 points » (BLASUCI, 1984 : 29). Il en vient à la conclusion suivante: « l'esprit d'adaptation, si excellent chez la Servante de Dieu, est considéré chez les psychologues comme un critère essentiel de santé psychique. Équilibre et harmonie caractérisent éminemment la conduite générale de la Servante de Dieu. » (BLASUCI, 1984 : 29) Irène Léger, religieuse de Jésus-Marie, a rédigé une biographie de Dina Bélanger parue en 1986. Tout en relatant les épisodes clés de la vie de la mystique, elle cherche ouvertement à en faire un exemple à suivre : « Enfant unique, d'une famille dont l'aisance dépasse la moyenne, choyée par des parents qui l'aiment tendrement, Dina aurait pu grandir égoïste et capricieuse. » (LÉGER, 1986 : 21) Henri-Marie Guindon, Montfortain docteur en théologie, dans son essai *Toute à toi. Marie dans la vie spirituelle de la Vénérable Dina Bélanger* (1989), fait l'illustration du rôle fondamental qu'a tenu la « Mère de Dieu » dans la spiritualité christocentrique de Dina Bélanger : « Elle [Dina] est porteuse d'un message à l'Église d'aujourd'hui, celui du rôle de Marie dans la formation des âmes dans le Christ. » (GUINDON, 1989 : 12). Au-delà de ses préoccupations apologétiques, Guindon suggère la nature épidiétique du texte lorsqu'il écrit :

« L'affirmation initiale de Dina Bélanger, à savoir que dès l'aube de sa vie, Dieu l'avait enveloppée dans le manteau protecteur de Marie est comme l'énoncé d'une thèse dont la suite est la démonstration. » (GUINDON, 1989 : 25) Ces différentes lectures ont en commun d'être motivées par l'éloge du sujet, comme bon nombre d'hagiographies écrites par des religieux afin de faire la glorification posthume d'un des leurs.

Précisons dès maintenant que nous ne sommes pas théologiens et que, par conséquent, nous examinerons le texte dans sa dimension littéraire. Cependant, nous sommes conscients que l'incontournable thématique spirituelle qui s'y trouve exploitée (la Trinité, la Vierge, le Verbe, etc.) nous obligera parfois à avoir recours à un vocabulaire qui est commun aux deux disciplines.

5.2 Une amorce de lecture littéraire

Dans son *Manuel de la petite littérature du Québec* (BEAULIEU, 1974), Victor-Lévy Beaulieu fait le recensement d'une paralittérature écrite dans un Québec replié sur lui-même et condamné au totalitarisme de l'Église catholique :

Tout a bientôt pris l'aspect d'une peau de chagrin, au fur et à mesure que les serre-freins de notre évolution ont profité des circonstances de notre histoire pour nous briser dans notre élan créateur, brouiller les ondes pour proposer à l'édification des foules une manière de psychose collective dont tous les effets néfastes se retrouvent, en une déchirante brutalité, dans toutes ces biographies de nos saintes et de nos saints, authentiques psychopathes qu'on suggérerait comme exemples à imiter (BEAULIEU, 1974 : 153)

Les écrits des religieux permettent à l'auteur de faire une virulente critique sociale. Si cette critique a l'avantage d'exposer un point de vue personnel sur certaines réalités historiques, il n'en reste pas moins qu'elle ne s'engage aucunement à lire ces textes de « psychopathes ». Claude-Marie Gagnon (GAGNON, 1983 et GAGNON, 1986), qui s'est intéressée à la littérature populaire religieuse du Québec, tente de faire comprendre le rôle qu'a tenu cette littérature en mettant en relief ses particularités discursives et sociales : « On ne peut douter que cette littérature d'édification, qui dans plusieurs cas a connu des tirages plus importants que certains de nos classiques, ait contribué à former la littérature québécoise telle que nous la connaissons aujourd'hui. » (GAGNON, 1986 : 20) Son commentaire du *Cantique* en fait à juste titre une transposition québécoise du « modèle développé par la carmélite française Thérèse de l'Enfant-Jésus » (GAGNON, 1986 : 237), transformant notre Marie Sainte-Cécile de Rome en « un instrument de propagande dans les mains du haut clergé. » (GAGNON, 1986 : 242) La perspective sociologisante de Gagnon ne repose d'évidence sur aucune étude littéraire sérieuse. Fernand Ouellette, directeur de la collection « L'Expérience de Dieu » chez Fidès, fait paraître en 1998 sa lecture des plus beaux passages de l'*Autobiographie* de Dina Bélanger dans *L'Expérience de Dieu avec Dina Bélanger* (OUELLETTE, 1998). La première phrase de son étude pose d'emblée l'enjeu littéraire du *Cantique* de Dina : « Il est manifeste, lumineusement manifeste, que la bienheureuse Dina Bélanger est une « lettre du Christ » (II Cor 3,3) écrite par l'Esprit Saint. " Ô Jésus, écris toi-même ces pages ", dit-elle. » (OUELLETTE, 1998 : 7) Pour la première fois, soixante-quatre ans après la première parution de l'œuvre, son écriture est brièvement commentée par l'œil d'un spécialiste :

Dina n'a aucune tendance au style scripturaire. Son écriture oscille de la confiance à l'abandon, de la présence à l'absence, c'est-à-dire qu'elle se confie et laisse la « voix intérieure » du Christ, son « divin Substitué », se confier dans une sorte de renversement ou de déplacement du sujet qui parle, plus que dans un véritable dialogue. (*Ibid.*, p. 21).

Ouellette accorde aussi à la dimension symbolique un sens : « Je pourrais presque dire que si Dina Bélanger a fait une erreur de « lecture » sur sa mort, c'est qu'elle-même a oublié la dimension symbolique des paroles du Christ. » (*Ibid.*, p. 23) Prudent dans la présentation des morceaux du *Cantique* qu'il a sélectionnés, il évoque, en conclusion, deux pôles qui recouvrent indéniablement notre propre façon de comprendre le texte :

Certains, plus distants, pourraient même croire que sa vie intérieure est un produit de son imagination, ou même une expérience avec le *Vide*, expérience en somme qui serait nourrie par la parfaite illusion qu'elle craignait tant. Disons que le *pôle* Dina Bélanger, la nature de son expérience mystique, ne nous éclaire que si nous pouvons l'intégrer dans notre propre foi. (*Ibid.*, p. 33)

En bref, soit parce que les dimensions mystiques du texte étaient mises à l'avant-plan, soit parce que son statut littéraire était relégué à celui d'une paralittérature plutôt rétrograde, personne (à l'exception de Fernand Ouellette) ne s'est réellement intéressé aux éléments qui font de l'*Autobiographie* de Marie Sainte-Cécile de Rome un « texte ». Pour notre part, nous croyons que ce discours mystique, qui tient à la fois de l'autobiographie et de la fable, par l'organisation narrative qu'il propose et par la portée poétique qu'il implique, mérite une analyse « textuelle » minutieuse, d'autant qu'elle sera l'occasion d'arriver à mettre en lumière la composante argumentative inhérente à tout discours littéraire.

6. Hypothèse de recherche

Nous formulons l'hypothèse que le *Cantique* de Dina Bélanger, un discours épideictique dont l'argumentaire est orienté vers la monstration de la sainteté, fonctionne comme tous les discours poétiques, c'est-à-dire sur l'absence d'interlocuteur et le désir de la contrer. Non sanctionné narrativement, du fait même qu'il soit inachevé, il interpelle le lecteur en l'obligeant à prendre position. Parce qu'il fournit des documents complémentaires (« Préface », « Supplique et formule de béatification », « Origine de la première édition », etc.), son paratexte doit être alors considéré comme un appel de légitimation qui permettrait une clôture du sens.

7. Une démarche en trois parties

Il nous semble pertinent de proposer trois parties distinctes afin d'étayer notre hypothèse de recherche. Premièrement, nous tenterons de définir puis de circonscrire les enjeux du discours mystique en puisant la plupart de nos exemples dans le texte de Dina Bélanger. Cette partie nous permettra de baliser les grands axes théoriques qui seront, par la suite, appliqués dans la partie davantage consacrée à l'analyse du *Cantique*. Deuxièmement, nous ferons l'analyse des trois phases du *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* (Introduction, pp. 39-40 –phase 1; chapitres I-XIX, pp. 41-192 –phase 2; chapitres XX-XLVI, pp. 193-391 –phase 3) afin d'en mettre à jour la composante poétique, composante par laquelle la sainteté à obtenir (du lectorat) est essentiellement liée à

l'écriture, sa condition. Troisièmement, parce que nous croyons qu'il y aurait un écart entre ce que fait le *Cantique* inachevé de Dina, c'est-à-dire rendre grâce à Dieu en «laissant agir librement Jésus » (une profession de foi), et l'intention que ses éditeurs lui ont prêtée: faire la démonstration d'une sainteté effective à sanctionner socialement (en ce sens, le texte en constituerait une preuve), nous illustrerons le rôle complémentaire tenu par le paratexte que nous mettrons en lien avec l'appareil religieux déployé afin d'assurer la sanctification de Dina Bélanger.

8. Méthodologie

La « rhétorique », en tant que discipline s'intéressant à toutes les constituantes organisant l'univers du discours¹⁵, est un outil pertinent pour l'analyse de ce qu'il convient d'appeler le « transcendant » ou « l'effet de transcendance ». Jean-Marie Klinkenberg précise : « La rhétorique contemporaine entend analyser a posteriori les faits de paroles et de discours et à dégager les règles générales de leur production. » (KLINKENBERG, 1990 : 46-47) L'interaction entre les deux néo-rhétoriques: la « rhétorique littéraire » (Jean-Marie Klinkenberg, le Groupe Mu) et la « rhétorique de la persuasion » (Chaïm

¹⁵ « Nous appelons "univers de discours" quelque chose d'extrêmement complexe et hétérogène, qui englobe:

* Les données situationnelles, et en particulier la nature écrite ou orale du canal de transmission, et l'organisation de l'espace communicationnel, objet de la réflexion « proxémique ». Il convient de préciser que toutes ces données ne sont pertinentes que sous la forme d'« images », de représentations que les sujets énonciateurs s'en construisent, et qu'il faut en particulier admettre dans leur compétence culturelle les images (1) que l'émetteur (A) et le récepteur (B) se font d'eux-mêmes et de leur partenaire discursif,

*Les contraintes thématico-rhétoriques qui pèsent sur le message à produire. » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1999 : 23)

Perelman, Michel Meyer), permet l'étude d'un certain nombre de paramètres régissant les différentes étapes d'une mise en discours :

- a) le procès d'énonciation (KERBRAT-ORECCHIONI, 1999) nous permet d'analyser l'organisation « discursive » du message encodé;
- b) les différentes particularités figuratives (PERELMAN, 1958; GROUPE MU, 1970; KLINKENBERG, 1990) de la langue littéraire (paramètres sémantico-rhétoriques), ce qui inclut l'organisation des textes en « genres » (LEJEUNE, 1975; DION, FORTIER et alii, 2001), permettent d'illustrer tous les effets de sens encodés ou non par un texte ;
- c) un aspect résolument herméneutique qui, couvrant notamment le décodage puis l'interprétation par une instance lectorale, assigne une place au lecteur dans le texte (PERELMAN, 1958; JAUSS, 1978; ECO, 1985; GERVAIS, 1992).

C'est en constatant la « fabrication » d'un effet de sens global que nous pouvons dégager son parcours discursif. Les théories de la rhétorique de l'argumentation et de celle des figures, articulées ensemble dans le cadre de l'étude d'une autobiographie mystique, se rejoignent, entre autres, sur le fait que tout dans la langue est potentiellement argumentatif :

Jusqu'à présent, la plupart des travaux portant sur l'argumentation se sont focalisés sur les arguments proprement dits, dont on a proposé, jusqu'à plus soif, des taxinomies. Derrière cela, il y a l'idée qu'un argument serait convaincant en lui-même, sans référence au contexte de production ou de réception. La théorie se réduit alors à n'être qu'un commentaire de texte, parti à la recherche d'une logique universelle. A l'inverse, des auteurs récents, dont l'apport par ailleurs à la linguistique est inestimable (on pense ici à Oswald Ducrot), ont défendu avec brio l'idée que tout, dans la langue, est argument. (BRETON, 1996 : 39)

En outre, la rhétorique qui s'intéresse aux règles de production de tous types de discours prend donc en considération tous leurs aspects: encodeur (*ethos*), décodeur (*pathos*), texte (*logos*), et ce rapport triadique complexe nous fournit un champ d'action formidable quand vient le moment d'analyser une « parole » et de montrer comment elle se trouve à la base d'un argumentaire visant à convaincre de la sainteté de celle qui la met par écrit.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous souhaitons préciser au lecteur qu'il devra considérer le fait qu'à travers le *Cantique* écrit par Dina Bélanger, c'est aussi l'étude d'un imaginaire bien particulier qui est proposée.

CHAPITRE I

LE DISCOURS MYSTIQUE : VERS L'EXTASE FIGURATIVE DU *CANTIQUE*

1. Le paradoxe à l'origine du discours mystique

[...] le mystique fait de tous ces "phénomènes" psychologiques ou physiques le moyen d'épeler un "indicible". Il parle ainsi de "quelque chose" qui ne peut plus se dire vraiment avec des mots. Il procède donc à une description qui parcourt des "sensations" et qui permet ainsi de mesurer la distance entre l'emploi commun de ces mots et la vérité que son expérience l'amène à leur donner. Ce décalage de sens, indicible dans le langage verbal, peut être rendu visible par le contre-point continu de l'extraordinaire psychomatique. (DE CERTEAU, 1989 : 1033)

[...] *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent. (BARTHES, 1977 : 19)

Étymologiquement, le terme « mystique » (du lat. *mysticus* et du gr. *mustikos*) renvoie à ce qui est « relatif aux mystères » et plus précisément à une croyance se rapportant au domaine religieux. L'origine grecque du mot, *muo*, qui signifie « se fermer », « se taire », évoque le paradoxe à l'origine de tout discours mystique; c'est-à-dire le témoignage secret d'une expérience « du divin », celui de la révélation d'un mystère initiatique qui,

étymologiquement du moins, devait rester silencieux. Par glissement de sens, on peut déduire que « mystique » correspond globalement à un secret qu'il faut tenir silencieux, parce que réservé aux initiés : « Le " myste " est celui que l'on initie au " mystère ", de *musterion*, qui désignait chez les Grecs les cultes secrets par lesquels on tentait d'accéder au salut. » (JOSSUA, 1996 : 14). Le premier initié, c'est le scripteur, celui-là même qui par l'acte scriptural se met en position de « témoigner », tâchant de transposer dans un discours l'expérience qu'il a vécue et le message qu'il a reçu. La prise de parole par ce *locuteur-témoin*, c'est-à-dire celui qui peut certifier quelque chose, affirmer une croyance et attester une vérité (en position de « révéler »), vise à rompre le silence, à représenter cette expérience et à révéler ce qu'il considère être comme un mystère de Dieu. Détenteur d'un secret, dont la connaissance pourrait « conduire » au salut, il entend bien le partager avec son lecteur idéal, ce « tu » explicite ou sous-entendu, la plupart du temps un confrère religieux :

Très souvent, les textes des mystiques sont nés dans un cadre rigide, celui des monastères et des couvents, afin de donner des conseils aux autres religieux ou moniales qui pénétraient dans cette voie. [...] Ces textes étaient écrits pour un public très élitiste; ils présupposaient la vie monastique et la clôture envers le monde. (CORNUZ, 2001 : 36)

Dès le départ, nous pouvons donc considérer le fait que le mystique, dans son témoignage, s'adresse essentiellement aux « âmes » susceptibles de suivre sa voie.

Ce premier chapitre permettra de circonscrire le discours mystique à travers ses constituants essentiels. Il fera principalement la recension des modalités discursives qui lui sont spécifiques, modalités qui dans le cas de Dina Bélanger sont commandées par l'expression du désir d'Union d'une « âme consacrée » à qui on a ordonné d'écrire. Ce désir lié à un écrit qui saurait raconter « parfaitement » alimenterait la discursivité, même si souvent ce qui doit être dit relève de l'indicible, du silence. C'est en fait ce paradoxe, c'est-à-dire celui d'énoncer une Parole divine dans un cadre scriptural qui ne peut qu'être humain, qui nous permettra de nous interroger sur ce que Vuarnet (1980) définit comme **l'extase narrative** : une façon d'organiser le discours afin de « mettre en scène » la Parole intérieure, puis sur ce que nous définirons comme **l'extase figurative** : un hiatus, une absence insurmontable, entre cette Parole et sa *figurativisation* dans le discours. Si l'extase narrative (au niveau discursif) nous aide à comprendre la dynamique par laquelle une narratrice tente de communiquer la Parole, l'extase figurative (au niveau des unités rhétoriques) permet de nous interroger sur la portée référentielle de cette Parole (son « ouverture ») qui, dans le présent cas, ne peut relever que de la transcendance. La représentation d'une union spirituelle, que la littérature mystico-intime tend à décrire, et l'actualisation d'une Union à Jésus, cette concrétisation langagière permettant « d'épeler un indicible », peuvent donc être apparentées à l'extase, soit narrative ou figurative, de par le vide « jouissif » qui les particularise.

Les cinq parties de ce chapitre favoriseront une meilleure compréhension des différentes contraintes qui sont souvent opérantes dans l'énonciation d'un discours intimiste écrit pour justifier une commande. C'est ainsi que l'acte d'obéissance (point 2) du mystique face à son supérieur qui a ordonné l'écrit, qui reconnaît donc en lui un modèle dont il faut conserver des traces posthumes, motive un écrit intime (point 3) par lequel ledit modèle devra adéquatement raconter l'itinéraire héroïque de son âme au service de Dieu (point 4). L'analyse des composantes nécessaires à la *figurativisation* de l'Union (point 5), qui alimente la vie contemplative du mystique et qu'il doit nécessairement verbaliser (il s'agit d'une écriture), nous amènera ensuite à revenir sur ce que nous entendons par « extase narrative » et « extase figurative » (point 6). Nous illustrerons parallèlement notre propos à partir du *Cantique* de Dina Bélanger. Déjà, cela nous permettra d'en baliser certaines composantes discursives.

2. Écrire : un acte d'obéissance

Tant Marguerite-Marie (1647-1690) et Thérèse de Lisieux (1873-1897) que Dina Bélanger (1897-1929) ont écrit leur autobiographie pour répondre à une exigence venue « d'en haut », c'est-à-dire imposée par la supérieure de leur communauté. Il est légitime de se demander ce qui, à l'origine, justifie ce type de commande ; d'autant plus que « l'effervescence » intérieure de Dina Bélanger n'a été révélée qu'après sa mort. Est-ce

que l'injonction imposée à la religieuse anticipe d'office la lecture qu'on pourrait éventuellement faire du manuscrit ? Et si c'est le cas, à quoi l'écrit devrait-il servir ?

Ainsi, c'est par soumission à une autorité qu'un sujet scripteur, qui sans être un écrivain est plutôt un auteur d'occasion, viendra inscrire le témoignage de son expérience de Dieu à travers les différents lieux de son itinéraire biographique. La référence à cet acte comme en étant un d'obéissance constitue d'ailleurs l'incipit des trois œuvres suivantes :

C'est à vous, ma Mère chérie, à vous qui êtes deux fois ma Mère, que je viens confier l'histoire de mon âme... Le jour où vous m'avez demandé de le faire, il me semblait que cela dissiperait mon cœur en l'occupant de lui-même [...] (SAINTE THÉRÈSE DE L'ENFANT JÉSUS, 1957 : 19)

C'est donc pour l'amour de vous seul, ô mon Dieu, que je me sou mets d'écrire ceci par obéissance, en vous demandant pardon de la résistance que j'y ai faite. (SAINTE MARGUERITE MARIE, 1993 : 23);

Ô Jésus, je t'ai promis de ne plus penser au passé afin de m'occuper de toi seul, dans le moment présent, et voilà que l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois que je croyais morts ici-bas. (BÉLANGER, 1995 : 39)

Issu d'une commande sociale, plus précisément d'une commande imposée par la supérieure d'une communauté, le texte mystique ne peut ultimement que retourner à cette supérieure et à sa communauté ; il est destiné à une lecture édifiante de la part d'un lectorat qui saura reconnaître en l'énonciatrice, exactement comme l'a fait la supérieure en commandant l'écrit, un modèle. Le désir de reproduire « le même » vient ici expliquer non seulement une thématique mais aussi un mode de fonctionnement propre à ce type de

discours épideictique : le fait que l'héroïne du *Cantique* désire que Jésus se reproduise en elle (BÉLANGER, 1995 : 304) et qu'elle choisisse d'imiter ce dernier pour « construire » (rendre vraisemblable) cette possibilité lui donnent l'opportunité de se présenter elle-même comme un modèle à imiter, un prototype que les âmes consacrées (ses lecteurs) devraient tout autant reproduire : « Il faut qu'on puisse lire en moi nos saintes Règles » (*Ibid.*, p. 132¹⁶). Les théologiens ont d'ailleurs abondamment commenté cet aspect :

Son *Autobiographie*, écrite sur la demande de ses Supérieures est un colloque intérieur avec le Christ dont elle épouse les desseins de rédemption pour notre monde, spécialement pour les prêtres et les consacrés. (BOUCHER, 1995 : 58);

[...] il nous faut être, comme elle, "d'autres Christ", devenir des instruments transparents de sa présence et de son action. (POULIN, 1988 : 37) ;

La jeune religieuse enseigne à ces personnes consacrées à Dieu, comme aussi aux personnes du monde, la pratique de l'apostolat de la souffrance. (Camille Roy) (CRENIER, 1934a : XIX) ;

Lisons la vie de Marie Sainte-Cécile de Rome et nous le verrons par ses exemples qui peuvent être suivis par tous les prêtres, tous les religieux et toutes les religieuses, car ils consistent surtout dans une attitude d'âme et des dispositions intérieures qui conviennent à tous. (*Ibid.*, p. XXIV).

La dimension sociale de l'écrit mystique est d'ailleurs confirmée par Michel de Certeau:

« Le langage mystique est un langage social. Aussi chaque " illuminé " est-il reconduit au groupe, porté vers l'avenir, inscrit dans une histoire. Pour lui, "faire place" à l'Autre, c'est

¹⁶ Comme nous référerons principalement au texte de Dina durant cette thèse, nous n'inscrirons pas « *Ibid.* » à chaque occurrence. Question d'alléger, quand il n'y aura aucune ambiguïté possible, et parce tous les extraits cités proviennent d'une seule et unique œuvre, nous nous contenterons d'inscrire le numéro de la page après la citation.

faire place à d'autres. » (DE CERTEAU, 1989 : 1035) De Certeau réfère non seulement à la fonction sociologisante du langage mystique, mais aussi au dessein éducatif qui y est exploité, notamment à cause de sa nature épideictique : le « je » qui a été choisi enseigne une voie à suivre qui devrait idéalement être pratiquée en dehors du discours. Pour que le mystique puisse constituer un modèle pour ses semblables, afin d'obéir parfaitement au supérieur qui l'a « reconnu », il se doit de trouver les moyens efficaces qui l'afficheront comme tel dans l'écrit. Autrement dit, il a à construire sa crédibilité face à l'autorité et, en aucun cas, il ne doit la décevoir. Un savant mélange de reconnaissance de lieux communs, utiles pour favoriser l'émergence d'un sentiment de proximité, et d'étrangeté, éruption de « l'extraordinaire » au cœur d'un quotidien qui ressemble au sien, pourrait non seulement encourager le développement d'un sentiment admiratif, mais serait également apte à encourager le lecteur à cautionner ce modèle. Par exemple, et dans un premier temps, Dina Bélanger suscite la **reconnaissance** en présentant certaines caractéristiques qui devraient la rendre « semblable », donc familière, à son lecteur : sa vocation (« Durant les vacances, dans l'été, mes désirs de vie religieuse s'accroissent fortement. », BÉLANGER, 1995 : 67), ses défauts humains à corriger (« l'habitude de perdre patience à propos de tout et pour des riens quand j'étais seule. », p. 62) et les descriptions qu'elle fait de sa vie quotidienne (« Il est à remarquer que mes supérieures m'envoyaient pour enseigner là [à Saint-Michel] jusqu'à la fin de l'année scolaire, en juin. », p. 187) sont autant d'éléments qui favorisent l'établissement de lieux communs. Dans un deuxième temps, l'énonciatrice pourra aussi décrire l'**étrangeté** qui la particularise; en ce sens, son amour passionnel (« Jésus commença ainsi à me brûler de ses flammes d'amour. [...] Ces grandes faveurs

me détruisaient moi-même de plus en plus. », p. 108), ses visions intérieures (« le bon Maître prit mon pauvre cœur, s'en empara, à la façon dont on enlève un objet de quelque endroit [...] », p. 123), son obéissance absolue (« l'obéissance était ma règle du plus parfait », p. 198) et les règles religieuses qu'elle s'impose pour devenir sainte (« Ma petite épouse, me dit-il, console-moi. Veux-tu, toujours par ma très sainte Mère, me donner le jeudi pour les âmes consacrées? », p. 313-314) lui accordent une dimension héroïque qui sort de l'ordinaire. Les lieux communs imposent un cadre réaliste duquel se détachent les particularités faisant de la narratrice un être extraordinaire.

C'est par devoir d'humilité, semble-t-il, que le mystique tâche de décrire ses vertus et de raconter ses exploits à un lectorat qu'il se permet d'éduquer, auquel il doit aussi enseigner la voie à suivre pour viser la perfection. Chez Dina Bélanger, ce désir de sainteté (nous y reviendrons abondamment dans le chapitre suivant), la narratrice s'en fait un véritable devoir : « je n'ai qu'un devoir —et un devoir très impérieux : devenir sainte. » (p. 41) Dans ce mouvement où une commande justifie l'écrit, on saisit bien la dynamique qui s'installe : le devoir « obligé » légitime l'énonciation d'un récit évoquant l'itinéraire d'un locuteur vertueux qu'une communauté souhaite faire **reconnaître** (1) à un lectorat qui pourrait éventuellement soit **répéter** l'expérience (2) (en mettant en pratique un enseignement) ou carrément **canoniser** le dit locuteur (3) en validant l'Union, ce qui ne pourrait qu'être valorisant pour toute la communauté. Il ne faut pas oublier que le premier lectorat du *Cantique* de Dina sera avant tout constitué des religieuses qui l'entourent. Sans

texte à lire, il n'y aurait donc pas de modèle pour les sœurs: la commande de la supérieure, qui a flairé en sa « fille » de la graine de sainteté, ne s'entend pas autrement.

3. La création d'un espace commun via la voi(e)x de l'intimité

Dans ce type de discours épideictique, où il est question de faire adhérer l'auditoire à des valeurs morales, il semble primordial de jouer la carte du désir d'imitation; en ce sens, l'énonciateur misera sur une stratégie discursive où la persuasion se trouvera au cœur de la dynamique à exploiter : il multipliera les astuces afin que le lecteur se sente directement impliqué par le texte de telle sorte que, ultimement, il en vienne à désirer être comme lui, c'est-à-dire qu'il se laisse totalement dominer par sa foi. L'admiration, c'est-à-dire le fait de considérer cet énonciateur comme un héros ou un modèle (question d'*ethos*), multiplie les possibilités de succès. L'intimité à créer n'appelle pas uniquement une narration autodiégétique par laquelle un « je » prend la parole pour se raconter. Elle implique surtout la création d'un espace qui soit commun au narrateur et au lecteur, espace créé grâce à certains procédés scripturaux facilitant l'intégration de ce lecteur à l'univers de la diégèse. Une seule condition s'avère essentielle : le lecteur empirique doit suffisamment être séduit pour désirer ressembler au lecteur virtuel construit par l'écrit, ni plus ni moins qu'un « semblable » de l'instance narrative. Partant, il doit consentir, consciemment ou non, à en devenir un lecteur idéal.

Dans le but d'illustrer ce qui précède dans le *Cantique* de Dina, où la question de l'Union s'avère si cruciale, nous ferons un étonnant détour du côté du lexique intimiste propre au discours érotique: les mots chargés de désir qu'il met à l'avant-plan pour décrire l'union des amants favorise justement une intégration du lecteur au récit. Nous constaterons que l'espace de la confidence ainsi « ouvert », notamment par la description de scènes intimes évoquant des rapports sexuels et par l'utilisation de certaines modalités énonciatives favorisant l'utilisation de la première personne pour créer un environnement intimiste, invite le lecteur à adopter le comportement du « voyeur » : il entre dans un monde privé habituellement réservé aux seuls actants de la scène, un monde auquel il est convié à participer. C'est grâce à certains procédés que le discours érotique partage avec l'autobiographie mystique que nous pourrions davantage présenter cette intégration imaginaire (fantasmatique) du lecteur à l'univers de la diégèse.

3.1 L'utilisation d'un lexique intimiste

Le *pathos* particulier du discours érotique, dont la pornographie constitue une variante moins « feutrée », c'est-à-dire la provocation de l'excitation sexuelle, est lié à la puissance évocatrice d'un lexique intimiste et, plus précisément, à la portée poétique qu'il engage. Si, en théorie, chaque figure (dans tout discours) est la concrétisation du désir de signifier autrement, elle sollicite certainement l'attention du lecteur de par sa façon de « marquer » l'énoncé. De fait, parce qu'elle ne peut justement être reconnue que comme une figure,

elle interpelle une attention particulière, suscite une interprétation, stimule donc une activité lectorale basée sur une participation accrue au procès de signifiante. Dans un contexte où elle est investie d'une connotation « érotisante » (par exemple, la « carrure du menton » évoque, par métonymie, la virilité de l'homme), elle peut concrètement avoir la possibilité d'exciter le lecteur, car son pouvoir d'évocation, souvent analogue à l'expression de tabous, l'amène à transposer dans le « monde empirique » le thème sexuel développé par la fiction; en bout de ligne, il est probable que le lecteur ait l'impression d'être intégré à une scène inductrice de ses propres fantasmes. En vivant la frénésie sexuelle des personnages, en prenant virtuellement la place de l'un d'eux, ou en se mettant parfois à la place du narrateur, voyeur par excellence, le lecteur en arrive ainsi à ne plus considérer le support signifiant et à faire ce qu'Umberto Eco nomme une « promenade inférentielle »¹⁷ : le lecteur sort alors du propos global pour entrer dans une fantasmagorie qui lui est propre, oubliant du même coup l'écriture. Le discours de la pornographie, quant à lui, a un impact plus direct, moins subjectif, dans la mesure où il mise sur l'exploitation d'énoncés obscènes dont la puissance d'évocation est majorée par l'utilisation de métaphores à caractère sexuel (par exemple, le pénis deviendra « la queue »). Alors considéré comme une figure, le mot obscène « se rattache au corps et aux pulsions, et suscite des représentations corporelles qu'il dote d'une qualité hallucinoïde » (FRAPPIER-MAZUR, 1993 : 35). De par sa nature à fétichiser le signe, il oblige une « incursion du livre dans le monde réel » (FRAPPIER-MAZUR, 1993 : 38), incursion se

¹⁷ « [...] il est essentiel à la coopération que le texte soit continuellement rapporté à l'encyclopédie. Pour hasarder des prévisions qui aient une probabilité minimale de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur sort du texte. » (ECO, 1985 : 150)

trouvant validée par la véritable excitation qu'il produit chez le lecteur. Cette forme de voyeurisme qui transforme le mot obscène en véritable signe fétiche, c'est-à-dire en un signe qui remplace l'objet auquel il réfère allant même jusqu'à devenir plus important que lui, implique que le lecteur « halluciné » en vienne à remplacer la fiction par une réalité qu'il s'est lui-même créée (fétichisation) en dehors du discours, d'où l'impression paradoxale d'être intégré au texte. Dans les faits, le tissu discursif a alors servi d'inducteur au fantasme ayant certes pris naissance dans l'univers fictionnel, mais se trouvant aussi empiriquement vécu. Frappier-Mazur nous rappelle que dans les récits pornographiques du XVIII^e siècle le « cadre narratif, plus que toute autre forme, conditionne et attire le lecteur, surtout s'il s'agit d'un récit au passé et à la première personne, double stratégie qui déclenche l'auto-voyeurisme » (FRAPPIER-MAZUR, 1993 : 32). Dans *La pornographie et le monde urbain* (GAGNON, 1984), Jean Gagnon met en relation cette forme de voyeurisme avec le « régime scopique » (l'absence de l'objet évoqué obligeant le recours au fantasme) qui provoque chez le récepteur un genre d'hallucination. Ce dernier se sent alors intégré à l'anecdote, même si elle le ramène sans cesse à lui-même selon un mode *homoérotique*: « le voyeurisme [...] s'appuie sur une sorte de fiction, [...] une fiction qui stipule que l'objet est d'accord, qu'il est donc exhibitionniste. » (GAGNON, 1984 : 74) Ce régime scopique, cette absence rendue « présence », permettrait également au lecteur d'abolir certaines frontières, ce qui le pousserait à se sentir directement interpellé par le texte, lui faisant naïvement croire qu'il en est le « héros », ou à tout le moins un personnage. Nous le constatons bien, le lexique intimiste des discours érotique et pornographique, conjugué à certaines modalités énonciatives, convie le lecteur à entretenir

une relation fantasmatique avec l'écrit. Ce faisant, il peut se laisser prendre au jeu et être amené à sortir du texte, répétant le mouvement même de l'extase qui s'y trouve évoquée.

Le roman autobiographique (des faits réels sont attribués à des personnages fictifs) et l'autofiction (des événements fictifs sont attribués à des personnages réels) constituent une zone intermédiaire qui nous permet de nous interroger, comme le fait Yves Baudelle, sur les degrés de fiction possibles dans toute œuvre (BAUDELLÉ, 2003), plutôt que de trancher catégoriquement entre deux domaines de validité des énoncés (fictif vs référentiel). Il y a fort à parier que certains récits dont la portée est jugée référentielle (le cas de l'autobiographie mystique) seront plus enclins à intégrer le lecteur, tout simplement parce que le pacte de vraisemblance associé au ton intimiste lui donne l'impression d'accéder à ce qui paraît « véridique » et habituellement caché ; en ce sens, le sentiment d'avoir accès à un secret, de devenir un confident du sujet de l'énonciation, le rend doublement attentif à l'anecdote¹⁸. On peut donc aussi supposer que la lecture d'un texte qui est à la fois érotique et personnel, dont les textes mystiques qui sont, rappelons-le, de véritables discours amoureux, constituent un excellent exemple, a de fortes chances d'être régie par le désir de participer à une intimité habituellement cachée (ne devant pas être dite) et que ce désir amène parfois le lecteur à sortir du cadre discursif pour le faire entrer dans la sphère de ses fantasmes, que ces derniers soient sexuels, lorsqu'il s'agit par

¹⁸ Cette façon d'entrer en contact avec l'autobiographie, c'est-à-dire de l'interpréter en fonction de facteurs liés au genre, est vraisemblablement du même ordre que ce qui se produit actuellement avec les télérealités ; effectivement, ces dernières, tout autant définies par leur genre promettant du « véridique », font participer le lecteur à une vaste illusion, celle d'entrer dans l'intimité pure et dure des personnages, alors que ce qui est vu a été bien évidemment « structuré » par divers éléments et dépend surtout d'un habile montage.

exemple d'une réaction émotionnelle à des suggestions « érotisantes », ou d'un autre ordre, lorsqu'il est question d'un énoncé ayant le pouvoir de le « détourner » de l'écriture au profit d'une anecdote lui paraissant porteuse de vérité, d'un contenu qui lui donne l'impression de lui être « confié ».

En définitive, « le degré d'incorporation du lecteur est inversement proportionnel à son degré d'objectivation [...] » (GERVAIS, 1992a). Plus il reste attentif au cadre écrit par son désir d'analyser les modalités scripturales (objectivation), moins il risque d'être en quelque sorte intégré à la diégèse (incorporation). Partant, plus un lecteur est naïvement séduit, plus il aura de chances de se laisser absorber par la fiction, d'en devenir fantasmatiquement un « actant ». Comme on le constate, la séduction est non seulement un effet textuel, mais elle définit aussi une stratégie d'encodage. La réaction à cette stratégie est la manifestation d'une « croyance », cette forte adhésion à l'histoire, l'illusion d'y être intégrée à condition de réagir positivement aux différents « appels d'interprétation » programmés au moment de l'écriture. On peut alors comprendre que le vocabulaire intimiste de l'érotisme est en mesure de nous faire saisir un effet généré par l'autobiographie mystique, puisque dans les deux cas il s'agit d'exprimer un échange amoureux « confidentiel » marqué par le désir et suscitant l'intégration du lecteur par la confiance. Dans le discours mystique plus particulièrement, le lecteur interpellé comme témoin de cet échange peut être amené à y prendre part, la condition restant qu'il s'approche le plus possible du lecteur idéal imaginé par l'auteur, c'est-à-dire quelqu'un qui serait enclin à l'imiter, à valider ce qu'il dit. En exploitant parfois un registre érotique, le

discours mystique implique également tout un lexique dans lequel les différents termes utilisés exploitent la thématique de l'union.

3.2 L'intimité des mystiques

Nous l'avons dit : en ouvrant l'espace de la confidence, le scripteur se met en position de révéler un secret à son lecteur virtuel (ce qui valide encore plus l'étymologie du terme « mystique »), établissant dès lors une complicité qui contribue à ce que le lecteur empirique se sente directement concerné par le propos. Vuarnet précise d'ailleurs : « Si l'esthétisme hagiographique est vite lassant, on se lasse moins vite de la fascinante position de neveu¹⁹. Indéfiniment, elles [les femmes mystiques] nous mettent dans le secret de leur intimité, dans la confidence de leurs noces surnaturelles et font de nous, lecteurs, leurs confidents et leurs secrétaires... » (VUARNET, 1980 : 93) D'ordres énonciatif (utilisation du déictique « je ») et narratologique (équivalence entre le « je » du narrateur, celui du personnage et celui de l'auteur), les modalités discursives de ce type de discours obligent le lecteur à se positionner quant à la transmission d'un contenu qui se veut référentiel (ici, par opposition à fictif) et qui ouvre en ce sens un horizon d'attente particulier. Si la mention générique de l'œuvre de Dina Bélanger est « autobiographie » (mention imposée par les éditeurs), amenant déjà le récepteur à anticiper le genre de texte qu'il aura à lire, la

¹⁹ « [...] les mystiques femmes sont, comme chacun sait et comme ce livre en témoigne, très aimées par les hommes. À ce titre, on peut dire qu'elles sont des écrivains pour hommes. Dictés ou adressés à un premier "neveu" [assistant chargé de retranscrire les paroles du mystique], leurs confidences s'adressent, à travers celui-là, à tous les neveux possibles. » (VUARNET, 1980 : 93)

narratrice du *Cantique* joue le jeu et ouvre très rapidement l'espace de la confiance en lui proposant dès le départ de lui raconter sa vie : « Le bon Dieu, à l'aube de ma vie, m'a enveloppée, il me semble, dans le manteau protecteur de la Vierge bénie ; mes yeux virent la lumière le jour de l'ouverture du mois de Marie » (p. 41) Les appels que l'énonciatrice lance au lecteur dans ce lieu d'intimité créé (« Je m'explique une fois pour toutes au sujet des expressions que j'emploierai [...] », p. 105)²⁰ revêtent aussi une importance particulière, puisqu'ils permettent à ce lecteur un contact privilégié avec l'univers fictionnel, l'amènent à se sentir directement concerné par l'anecdote et l'invitent à prendre position.

Vuarnet nous fait remarquer qu'en tant que « discours mixte, participant à la fois de plusieurs essences ou genres, le discours mystique, discours essentiellement féminin, est de part en part hanté par l'expérience qu'il désigne comme la plus cruciale: celle de l'Union. » (VUARNET, 1980 : 8). Le langage servira de « corps » à la concrétisation de cette Union donnée comme salutaire. Le sens étymologique du mot « trope » (du grec *tropos* : « tour, manière ») se trouve actualisé dans l'utilisation « détournée » que le discours mystique fait du langage. En exploitant un vocabulaire aux accents passionnés qui, sans être pornographique, est définitivement érotique, l'écrit exploite un véritable *logos* de la jouissance :

Signe équivoque, presque charnel autant que spirituel: l'imprégnation par la parole entendue et retransmise (tout particulièrement chez les

²⁰ Les différents appels au lecteur seront explicités au point 3.3.

femmes), s'inscrit dans le corps autant que dans l'esprit. À ce sujet W. James parle de "monodéisme semi-hallucinatoire", et Thurston d'auto-érotisme. (VUARNET, 1980 : 16)

La nature passionnelle du mystique-écrivain, son désir amoureux d'Union motivant l'incontournable purification (prière, abandon du monde, mortification), c'est-à-dire un anéantissement complet de sa nature humaine pour vivre « en » Dieu, établit une analogie immédiate entre l'orgasme sexuel et l'extase spirituelle. La « soif » de cette Union, prend une forme textuelle qui en assure l'actualisation au niveau énonciatif, tout en impliquant l'exploitation du thème érotique (relatif à une « union »)²¹. Le désir impossible à satisfaire dans le « réel », de par l'absence insurmontable de l'Adoré, sera partiellement assouvi dans l'écriture par certains procédés qui transformeront l'éternel Absent en un divin Amoureux bien présent (notamment dans les colloques²²). En ce sens, l'écriture de l'union (petit « u ») gagnerait à être considérée comme une concrétisation de l'Union, de par le constat que l'acte scriptural est le lieu d'une jonction entre le langage humain offrant la possibilité d'actualiser la divinité absente, donc de s'y « lier » en lui assignant un « corps langagier » venant combler un manque. Par ailleurs, le désir d'Union, jouissance spirituelle ou extase

²¹ Nous reviendrons abondamment sur cette question de l'union. Toutefois, précisons dès maintenant, pour l'intelligibilité de notre propos, que l'expérience vécue par le mystique, expérience dont il est question dans l'écrit, « l'Union » (le grand « U » marque ici toute l'importance accordée à l'événement), a son pendant scriptural, c'est-à-dire le fait de vivre une « Union » langagière via la prise de Parole (le grand « U » sert ici à établir une distinction entre l'union représentée, anecdotique, et l'Union en acte, qui est d'avantage d'ordre énonciatif).

²² Le colloque est pour Dina Bélanger l'expérience d'une communication avec Jésus. « Scripturalement » parlant, elle comble donc une irrémédiable absence, celle du Maître adoré, par le recours à des mots. Cette question relative à l'utilisation du langage pour donner des mots au silence, le rendre « éloquent », sera soutenue tout au long de ce travail.

scripturale, trouvera alors le bon « détour » pour être évoquée (nous analyserons plus précisément la dynamique de cette absence rendue présence au point 6) :

[...] les mystiques, tangentiellement à tout dogme, frôlant, donc, à chaque instant le délire, l'hérésie, l'hystérie, développent, non sans risques, leur sexualité indirecte, dans des livres brûlants que l'amour traverse et qui sont une revanche ou une apothéose de la féminité. » (VUARNET, 1980 : 7)

Ainsi, la sexualité de la narratrice du *Cantique* s'exprime par un lexique aux multiples connotations sexuelles (souvent des métaphores hyperboliques) qui, devenant plus nombreuses à mesure que l'union semble s'intensifier (nous référons ici aux chapitres XX à XLVI), illustrent bien l'érotisation d'un discours spirituel dont les élans exaltés, simulacres d'une extase, suggèrent bien souvent l'orgasme:

« Je brûlais du **désir** d'être martyr. » (p. 70)

« Jésus, par un rayon de lumière, me **pénétrait** en un instant de la vérité [...] » (p79-80)

« **ouvrir** mon âme jusqu'en ses **derniers plis** [...] » (p 84)

« Selon le doux langage spirituel, que **j'ai joui** ! » (p. 89)

« l'action divine est si **profonde** [...] » (p. 99)

« Le ciel me **caressait** sous tous les rapports. [...] Mon âme a **joui** de ce voyage magnifique [...] » (p. 116)

« Ai-je été toute **pénétrée** que c'est Dieu qui pensait [...] » (p. 142)

« **L'amour devenait mon aliment indispensable.** » (p. 144)

« Ces accents me **pénétrèrent** vivement et m'enflammèrent [...] » (p .181)

« Et je me suis unie d'une manière spéciale à toute la cour céleste et aux âmes du purgatoire. » (p. 226)

« Je brûle du besoin de recevoir l'Amour [...] » (p. 227)

« mon cher Jésus, je t'aime à la folie. » (p. 246)

« c'est pour votre seule jouissance, à vous, que je vous aime. » (p. 247)

« je jouis constamment de votre présence ; je vous regarde sans cesse. » (p. 250)

« Que Jésus jouisse pleinement : voilà ce que je veux. » (p. 260)

« Mes désirs infinis d'amour sont sincères ; ma volonté de te laisser agir librement et de te faire jouir ne l'est pas moins, ô mon doux Maître. » (p. 264)

« Jésus veut me faire jouir de lui en son Eucharistie [...] » (p. 273)

« en répétant à Notre Seigneur que *mon seul désir est de le faire jouir*. D'ailleurs, qu'est-ce qu'aimer le bon Dieu sinon le faire jouir... » (p. 282)

« Je souhaite que Jésus crucifié se reproduise en moi [...] » (p. 304)

« Je recommence aujourd'hui une vie toute nouvelle, une vie d'amour consommant. » (p. 326)

« Je fus absorbée par mon Dieu dans une union et une intimité indéfinissables avec chacune des trois Personnes divines. » (p. 332)

Les nombreuses évocations de la « jouissance » espérée et vécue, ces appels à l'Autre irrémédiablement absent, sont les indices que la sexualité « langagière » de l'énonciatrice est élevée au rang de traces signifiantes de son désir amoureux. Elles garantissent, à tout le moins, que le thème de l'extase soit thématiquement exploité dans l'écrit.

En somme, le lexique intimiste du discours érotique est sans aucun doute présent dans l'écrit mystique. Le désir d'union, inducteur d'un échange amoureux qui aurait le pouvoir de combler un manque, une absence, via le recours au « colloque », exploite des termes semblables. Ce vocabulaire aux accents passionnés, assumé par un narrateur représenté, donne certainement au lecteur l'impression d'avoir accès à un secret, de partager une intimité habituellement cachée, ce qui ne manque pas de capter toute son attention et de l'intégrer, d'une certaine façon, au texte. L'essentiel est de retenir que cette intimité devient opérante dans la mesure où d'autres éléments contribuent à la renforcer, notamment par des procédés qui arrivent à créer un espace commun. Le fait d'être témoin de cette Union qui, comme le verrons plus tard, garantit « l'incarnation » de la Parole, et en ayant toujours l'impression d'avoir accès à des confidences encadrées par tout ce qu'implique le genre « autobiographie mystique », confidences qui dans ce registre mélangent le référentiel au merveilleux, contribuent justement à ce que le lecteur n'essaie plus de distinguer les deux, prisonnier qu'il est d'une fiction à laquelle tout un appareillage textuel l'amène à prendre part avec sa foi comme principal outil pour interpréter.

3.3 Des procédés qui interpellent le lecteur

En ouvrant l'espace de la confiance, le texte mystique multiplie les procédés par lesquels il interpelle le lecteur. De fait, Dina Bélanger, elle-même l'objet d'un appel de vocation, tient explicitement compte de sa présence. Elle le prend à parti, le questionne,

l'invite à agir, lui crée une place. Pour en rendre compte, nous ferons, d'une part, valoir le fait que certains « appels » semblent directement liés à une forme de prudence discursive pouvant être associée à au moins deux éléments: la crainte de l'illusion et l'anticipation d'une éventuelle lecture. D'autre part, la peur d'être « mal » comprise, ou même jugée, est révélée par son recours à la nuance et à la précision. Quatre procédés langagiers sont exploités: la parabase, le métalangage, l'aveu et la fausse interrogation :

1. La parabase²³

Souvent, Dina commente ce qu'elle vient tout juste d'écrire. De cette façon, elle prend en considération ce que son lecteur pourrait éventuellement penser et anticipe presque le commentaire qu'il pourrait lui-même formuler :

« Ce que j'écris, dans le moment, est une chose presque invraisemblable. » (p. 89)

« La page que j'écris en ce moment peut paraître bien obscure ; » (p. 99)

« Quelle contradiction apparente de mots je viens d'écrire : toujours *anéantie* et *je suis* [...] » (p. 209)

« Mon âme n'a plus de relation avec mon être matériel; ma vie sur la terre est finie. Quelle phrase apparemment ridicule selon le langage humain! » (p. 230)

²³ « Intrusion d'une réflexion de l'auteur (sur le contenu de l'histoire narrée, sur les sentiments du lecteur, etc.) au cours de la narration. » (Petit Robert)

2. Le métalangage

L'utilisation de trois formes de métalangage (le langage pour référer à lui-même, la nuance et la définition) vise à préciser certains liens qui sont jugés utiles pour la compréhension du lecteur :

a) L'utilisation du langage pour référer à lui-même

L'emploi d'un certain jargon littéraire force parfois la narratrice à en expliciter le sens:

« Je m'explique une fois pour toutes au sujet des **expressions** que j'emploierai telles que : je voyais... Jésus me dit... et autres semblables. Cela signifie : je voyais dans mon imagination ; Jésus me dit par la voix intérieure que toute âme entend au fond de son cœur au moment des consolations divines. » (p. 105) ;

« Sainte Cécile y était aussi, **symbolisée** à peu près de la même manière ; » (p. 188)

« Je dis *océan*, pour employer un **mot** humain... » (p. 211)

b) la nuance

Dina a recours à la nuance quand vient le moment de décrire des expériences spirituelles. Cette nuance, révélatrice d'une forme de prudence, a lieu d'être à condition qu'elle puisse imaginer le fait que son texte sera lu :

« C'était la première fois que je comprenais aussi bien sa voix – **intérieurement, c'est entendu** –, voix douce et mélodieuse qui m'inonda de bonheur. » (p. 61) ;

« Il me **semblait** entrevoir quelques reflets des pures clartés [...] » (p. 105)

« Cela se produisait dans mon **imagination** ; » (p. 105)

« [...] il me **semblait** voir une multitude de pauvres âmes qui couraient à leur perte [...] » (p. 108)

« Il me **semblait** parfois que Jésus venait à moi chargé de grâces. » (p. 141)

« [...] je m'**imaginai**s être entourée d'une foule d'esprits angéliques [...]» (p. 149)

« [...] il me **semblait** alors (cela se passait **comme un tableau** dans mon esprit) qu'un ange m'apportait une hostie invisible ; » (p. 167)

« [...] il me **sembla** être au paradis. Je **croyais** entendre des harmonies dont la suavité et la puissance sont inconnues sur la terre. » (p. 175)

c) la définition (forme de métalangage visant à préciser la pensée)

Pour sa part, la définition empêchera toute forme d'interprétation abusive :

« La nuit – **je veux dire** le temps destiné au sommeil – m'offrait parfois des heures sombres. » (p. 121)

« Cette grâce que la Trinité de mon Dieu m'accorde avec tant d'amour est une participation anticipée à la vie divine; **je dis anticipée**, parce que c'est l'état des élus du ciel » (p. 219)

« La plénitude de l'Amour, **c'est-à-dire** le contentement de la charité, de la bonté de miséricorde infinies ; » (p. 226)

« C'était la cour entière de mon Jésus (**laquelle cour dont j'ai parlé au chapitre XVII**) qui conversait avec moi. » (p. 187)

3. L'aveu

Par l'aveu de ses limites, la narratrice fait preuve d'une honnêteté absolue qui se veut autant rassurante que convaincante. Elle crée alors l'illusion de toujours dire la vérité :

« Mais je ne puis expliquer clairement ce que je conçois pourtant si bien [...] » (p. 228)

« L'action de l'Esprit Saint en mon âme est toujours plus suave et plus puissante ; je ne puis l'analyser. » (p. 252)

« je crains toujours l'illusion [...] » (p. 340)

4. La fausse interrogation

Le recours à la fausse interrogation (ou interrogation rhétorique), c'est-à-dire la formulation d'une question dont la réponse est déjà connue, est un artifice littéraire visant à maintenir le « contact » avec le lecteur (fonction phatique du langage) :

« Je me voyais descendre en enfer ; n'était-ce pas la place que je méritais ? » (p. 193)

« Mon éternité est commencée; [...] Je vis dans le Cœur de mon Dieu, je suis perdue, anéantie en lui: n'est-ce pas la vie des élus au paradis? » (p. 204)

« Tu t'es épris de ma misère et je pourrais vivre consumée en ta charité sans délirer de reconnaissance et d'amour ? Ce serait absurde. » (p. 246)

En conclusion, tous ces procédés intégrateurs, soit la création d'un espace intime (d'abord favorisé par le genre littéraire et sa portée référentielle) dont les effets ont des similarités avec le discours érotique et l'utilisation d'une rhétorique par laquelle la narratrice cherche l'approbation d'un autre, ont comme dénominateur commun l'expression du véritable désir de contrer l'absence d'un interlocuteur.

4. La thématique de l'héroïcité

Les autobiographies mystiques des « douloureuses », ces religieuses qui participent à la Passion du Christ en acceptant de souffrir héroïquement dans la joie, sont particulièrement captivantes de par l'imaginaire épique qu'elles proposent. Dans leur monde où la chair doit être vaincue, c'est dans la souffrance qu'un bonheur d'une intensité incomparable pourra être vécu. Selon ce principe, tout ce qui est réconfortant sera évité, alors que tout ce qui pourra stimuler les tourments et les humiliations sera souhaité. Par leurs « souffrances réparatrices », c'est directement le Christ qu'elles entendent consoler ; aussi, la perspective de « racheter » les âmes pécheresses par un martyr librement consenti ajoute une grandeur spirituelle à l'acte de souffrir, elle lui donne un sens. Les confidences de Catherine de Saint Augustin (1632-1668) sont éloquentes à ce sujet :

Saches aussi que souffrant pour les pécheurs, tu me fais un aussi grand plaisir que si au temps de ma passion, tu eusses essuyé avec un linge pur et net, les crachats qui couvroient ma face, et qu'avec un baume odoriférant, tu eusses frotté mes playes et mes meurtrissures.
(LANGLOIS, 1999 : 71)

De même, quand Dina affirme : « Jésus cherche des âmes qui le consolent. Son Cœur Eucharistique souffre! [...] Il désire des âmes entièrement livrées à son amour. » (p. 254), elle réfère à cette souffrance compensatrice acceptée joyeusement et rend ainsi honneur à l'une de ses devises de jeunesse : « obéir aveuglément, souffrir joyeusement, aimer

jusqu'au martyr ! » (p. 124) Ce désir de la douleur « transfigurante » conduit forcément la mystique à s'inscrire dans un parcours héroïque.

La relation que les douloureuses entretiennent avec la souffrance illustre les enjeux thématiques d'un combat épique entre le bien (l'âme, Jésus) et le mal (le corps, Satan). La représentation de cette souffrance constitue un fil conducteur qui amène le « je » à renforcer peu à peu l'image de sa sainteté, car en montrant qu'il souffre joyeusement pour Dieu, il s'engage aussi à polir le modèle que son lecteur attend et espère. Partant, la fonction épilictique de l'autobiographie mystique peut expliquer que l'exploitation de la douleur ne va pas sans son illustration dans l'anecdote elle-même, à travers l'acceptation héroïque que ledit modèle en fait. Par le développement de trois points différents, soit : « Les quatre étapes d'un itinéraire mystique » (4.1), « L'imitation des saints martyrs » (4.2) et « La mortification par les mots » (4.3), nous décrirons la forme précise que prend l'héroïcité d'une « douloureuse » consumée d'amour.

4.1 Les quatre étapes d'un itinéraire mystique

Ne devient pas messager de Dieu qui le veut. Un long processus purificateur force le sujet à traverser différentes phases qui doivent ultimement l'amener à devenir « essentiel », donc à retourner à ce qui, en lui, est immuable, c'est-à-dire l'âme, l'essence de son être et, en bout de ligne, le Père qui en détermine l'origine: « La voie mystique est une réponse à

cet appel : " Deviens essentiel ".» (CORNUZ, 2001 : 44). Le discours mystique est constitué des différentes étapes de cette transformation purificatrice guidant l'énonciatrice à la rencontre de son « essentialité » ; c'est précisément cette rencontre qui constituera le principal objet de l'écrit. La souffrance et le sacrifice sont alors présentés dans l'anecdote comme étant une voie d'accès au salut. Dina ne peut devenir essentielle que suite à la monstration que son amour surnaturel l'a effectivement poussée à convertir héroïquement la souffrance en une jouissance qui l'amènera à jouir encore plus dans et par l'Union.

Aussi, pour l'énonciatrice du *Cantique*, la purification d'un « moi » abject et l'anéantissement de la chair passent par une logique de l'expiation rédemptrice. Parce qu'elle empêche l'Union, sa vile nature, présentée d'office « pour révéler [l]a bonté et [l]a puissance divines [de Jésus] dans un être aussi abject que le [s]ien » (p. 40), devra absolument être vaincue. Le texte est d'ailleurs explicite au sujet de l'héroïcité que toute âme doit développer pour bien servir Dieu : « J'entendis parler un jour de l'acte par lequel une âme se livre entièrement à l'Amour divin en qualité de victime. À peine cette donation, appelée héroïque, me fut-elle connue, qu'aussitôt je m'offrais; je m'abandonnais totalement au vouloir de Jésus comme sa victime. » (p. 84) Avant de devenir « essentielle », il est de son devoir de montrer cette héroïcité à travers l'écriture d'un parcours que nous avons divisé en quatre étapes faisant partie du cheminement canonique de tout mystique : « Appel de vocation » (a), « Rencontre avec Dieu » (b), « Nuit mystique » (c) et « Union » (d).

a) Appel de vocation

C'est premièrement grâce à un désir d'introspection qui la conduit à la prière, puis à la contemplation pure, que la narratrice entre en contact avec la dimension sacrée de son être. Ce détachement spirituel est montré comme la réponse à un appel divin prédestiné (« Le bon Dieu, à l'aube de ma vie, m'a enveloppée, il me semble, dans le manteau protecteur de la Vierge bénie ; » - p. 41). Ainsi, l'énonciatrice n'hésite pas un instant à prétendre que la Dina enfant connaît déjà sa voie :

[...] je feignais de ne pas comprendre la conversation surtout lorsqu'on disait : " Je souhaite qu'elle fasse une religieuse plus tard. " Personne n'était plus renseigné si l'on m'adressait la question directement. La réponse affirmative —car j'ai senti l'attrait dès mes premières années-, je la gardais pour Notre Seigneur. (p. 48)

Cette conviction intime l'amène à être « beaucoup plus recueillie dans [s]es prières, au point d'éviter à l'extérieur tout mouvement inutile, de ne pas lever les yeux quand [elle lit] dans [s]on livre de piété. » (p. 58). Convaincue de sa vocation, à l'adolescence (entre 14 et 16 ans) elle « offre » sa virginité au Seigneur (p. 70) et est de plus en plus sensibilisée à la présence du Christ en elle. Cette première étape est celle de la reconnaissance d'une prédestination, manifestation d'une grâce, qui va de pair avec un appel de vocation.

b) Rencontre avec Dieu

Il s'agira ensuite d'abandonner définitivement son ego: « Cet abandon total de moi-même et de mes biens à la Reine du ciel me donna beaucoup de consolations. » (p. 65). Les exercices de contemplation conduisent la mystique à se détacher de tout ce qui est jugé matériel comme, par exemple, les liens trop étroits avec autrui : « si je m'éloignais d'eux [ses parents], ce n'était pas pour satisfaire ma nature, mais pour répondre à la grâce. » (p. 69). Il semble que plus elle se libère d'elle-même, et plus les grâces abondent, plus Dieu acquiert une dimension concrète par la présence de Jésus, c'est-à-dire Sa « voix » : « Jésus, par un rayon de sa lumière, me pénétrait en un instant de la vérité, beaucoup mieux que les longues conversations des langues humaines. » (p. 80), « Puis il me donna son esprit pour remplacer le mien [...] Ensuite, il mit sa volonté à la place de la mienne [...] » (p. 108), « Aussitôt, la vie de la Trinité sainte se manifesta avec une douceur, une paix, un amour indicibles [...] » (p. 167). Cette seconde étape corrobore l'appel initial du fait qu'il se trouve validé par la présence du Fils, la voix.

c) Nuit mystique

Suit la « Nuit mystique », période durant laquelle le sujet a l'impression d'avoir été abandonné par la divinité désormais silencieuse. Apparemment laissé seul, combattant le doute, il s'accroche courageusement à sa foi qui constitue sa planche de salut : « À partir

du mois de juillet, ce furent les ténèbres épaisses. Jésus dormait d'un sommeil très profond ; » (p. 193), « En mon âme, toujours la nuit, la nostalgie du ciel, la soif ardente de l'Amour. » (p. 201) Cette période obscure, celle de l'absence, est le moment où une prise de conscience provoque généralement une transformation intérieure. Le sujet est alors contraint d'adopter une autre attitude face à sa spiritualité : « je recommençai une vie toute nouvelle, oui, je le répète, une vie nouvelle » (p. 195), « Les expressions ne rendent plus mes pensées et mes sentiments. Pour parler le langage du ciel, il faudrait le langage du ciel... » (p. 206), « Dans les ténèbres, j'apprends les leçons de l'anéantissement de moi-même et je savoure les délicieux chapitres de l'abandon » (p. 207) et comprend que son rôle consiste à n'être « rien » (« *Ma part, c'est de n'être rien.* », p. 213). Cette troisième étape, celle du « sommeil du Fils » ou du silence de la « voix », est l'occasion d'une nouvelle relation à Dieu.

d) Union

Finalement, arrive l'ultime moment : « l'Union »²⁴ désirée et depuis toujours prédestinée. Cette Union coïncide avec un état spirituel permettant de vivre sur Terre les grâces du Ciel : « Mon âme, immobile, consumée, est absorbée par l'Éternel, au ciel [...] » (p. 231); « Notre Seigneur veut me conduire jusque **dans l'essence de l'Essence de la Très Sainte Trinité.** » (p. 389) En outre, elle consiste en la compréhension que tout ce qui

²⁴ Dans cette ultime étape, celle de la « bienheureuse » vie commencée sur Terre, l'union est représentée par la thématique de l'extase, mais elle est aussi assumée (« l'Union ») par une écriture qui s'en fait la concrétisation.

arrive, ce qui précède comme ce qui est présent, a été voulu par Dieu. Le corps et les actions qui lui sont imputables (dont l'écriture) sont alors considérés comme un véhicule sacré : « Dieu a absorbé mon être tout entier; anéantie dans le Christ Jésus, je vis par lui, en l'adorable Trinité, la vie de l'éternité; lui, le Christ Jésus, vit à ma place sur la terre. » (p. 374) Cette dernière étape, l'Union, se donne comme la confirmation que la prédestination initiale avait lieu d'être. En somme, l'actualisation d'un tel parcours arrive à convaincre Dina que l'écriture de son *Cantique* était depuis toujours voulue par Dieu.

Nous le constatons bien, les quatre phases de l'itinéraire mystique illustrent une purification ascensionnelle qui conduit le sujet à l'Union. Thématiquement, cet itinéraire est non seulement le propos central de l'anecdote, mais il implique aussi que l'Union soit considérée comme la concrétisation d'un échange langagier entre le scripteur et Dieu via le Fils (sa manifestation humaine, du moins dans la théologie chrétienne). Ainsi, l'appel initial menant à la présence (la voix), puis à l'absence (le silence), pousse le scripteur à retrouver cette présence mais sous une forme différente, celle d'une humanité qui assume que le silence divin puisse être substitué par sa propre voix ayant gagné des galons spirituels suite à l'accomplissement des trois premières étapes purificatrices. « Scripturalement », l'Union mystique ne peut s'entendre que de cette façon : devenir le support langagier du Verbe, c'est-à-dire « incarner » la Parole, c'est d'abord et avant tout écrire pour un lecteur afin de le convaincre que cette compétence est effective chez le sujet de l'énonciation. Concrètement, en lien direct avec ce qu'a écrit De Certeau, l'écriture peut alors être assimilée à l'extase : lieu d'une Union parfaite entre la narratrice et le Fils

(la voix), au niveau thématique, et les modalités qui entourent la présentation de cette Union à un lecteur, au niveau énonciatif, c'est-à-dire la transmission d'une « Parole humaine » (la voix) à un semblable misant sur sa foi pour la reconnaître.

4.2 Des saints martyrs comme modèle

La reproduction du même pourrait bien être la condition pour configurer une mémoire spirituelle s'actualisant de génération en génération. Le mystique-écrivain, parce qu'il a laissé une trace substantielle de sa foi, se positionne en tant que modèle pour sa communauté. Il constitue le maillon d'une chaîne d'élus dont chaque individu a été une référence à une époque donnée. En reproduisant le comportement des martyrs, destin auquel elle aspire, Dina n'échappe pas à la règle en se plaçant dans la dynamique fantasmatique de la Vierge combattant le dragon infernal (possiblement une allégorie de l'âme toute puissante qui triomphe du désir), c'est-à-dire l'envers d'Ève :

La symbolique du combat anime ce récit. Elle se développe dans une image biblique, celle de Marie écrasant le dragon (Ge 3: 15; Ap 12: 1-17). L'autre image biblique du "bras de Dieu" marque la force qui soutient Dina et la fait triompher de l'ennemi. (BOUCHER, 1983 : 41)

L'expression d'une féminité triomphant de la chair, nous dirons même la « déssexualisation » du sujet qui lui permet de devenir une « icône », cautionne sa prise en charge par un discours social faisant l'éloge de ses vertus. Selon le même principe, c'est

cette désexualisation, reposant sur le concept tacite d'une androgynie sacrée (femme-Christ), qui autorise la prise de parole de la mystique dans un ordre religieux définitivement phallocrate. Thérèse de Lisieux était fascinée par Jeanne d'Arc qu'elle avait d'ailleurs personnifiée lors d'une pièce de théâtre présentée au Carmel (1895). Pour sa part, Dina Bélanger s'intéressait à *Fabiola* (le seul roman qu'elle ait lu d'ailleurs²⁵), cette sainte, martyre de l'Empire romain, qui, bien que venant d'une famille riche (tout comme elle), a par ailleurs sacrifié sa fortune pour fonder le premier hôpital en Occident. L'imitation est à la base d'un système de transmission des valeurs qui est, somme toute, simple à comprendre. C'est par l'imitation d'un prototype, d'un héros, que se propage la dévotion puisque les valeurs spirituelles qu'il personnifie (la compassion, la souffrance dans la joie, l'obéissance, etc.) sont à leur tour incarnées et par le fait même transmises. À la base, c'est Jésus, et le désir de reproduire l'essentiel de sa mission terrestre, c'est-à-dire la rédemption du genre humain par un message d'amour prenant tout son sens dans le sacrifice qui en justifie l'émission, qui constitue le moule originel. Par ses actions, la narratrice mystique montre qu'elle participe des comportements du Christ, et plus particulièrement des événements relatifs à sa Passion. Par exemple, Dina Bélanger se dira comblée lorsqu'elle recevra les stigmates d'amour qui, dans son cas, resteront cependant invisibles:

Notre Seigneur m'accorda une grande faveur: les stigmates d'amour de ses plaies sacrées. De son Cœur divin, des flammes rayonnaient sur les pieds, les mains et le cœur de mon être anéanti dans le sien. La Très Sainte Vierge posa ces flammes sur mes membres et Jésus y imprima les stigmates d'amour de ses plaies sacrées. (pp. 295-296)

²⁵ *Fabiola ou l'Église des Catacombes* écrit par le cardinal Wiseman en 1854.

Partant, Dina se positionne elle-même en tant que modèle du fait que sa foi l'amène à reproduire cette souffrance sacrée²⁶. Inspirée par les aventures héroïques de Fabiola qui, comme elle, n'a pas hésité à quitter le confort et l'aisance pour se consacrer à Dieu avant de mourir martyr, fascinée par la compassion surnaturelle de la Vierge Marie, assimilée au Christ par la souffrance et l'amour, elle tentera à son tour de devenir mendiante d'amour (comme Jésus rédempteur) pour cet « autre » qui fera la lecture de son récit et qui sera invité à prendre le relais. En tant que modèle, c'est-à-dire en tant qu'héroïne appelée à la sainteté, la narratrice du *Cantique* devra considérer l'écrit comme un acte de mortification, un sacrifice.

4.3 La mortification par les mots

Pour les douloureuses, l'expérience de l'Union est directement liée à une compassion « surnaturelle » qu'elles jugent utile pour participer à la Rédemption. À la conquête du Christ, elles croient fermement que leurs souffrances pourront réparer leur propre « humanité » et, partant, les péchés commis par tous ceux manquant de ferveur. En ce sens, elles se positionnent vraiment comme des super-héros, emblèmes du bien, qui ont le pouvoir de sauver le monde des forces du mal. Le *Cantique* de Dina Bélanger est un excellent exemple de mission sacrificielle. Cette mission prend forme dans l'écriture d'un témoignage qui se donne comme une épreuve, une torture faisant partie de l'itinéraire

²⁶ Nous reviendrons beaucoup plus en détails sur cet aspect lors de l'analyse du *Cantique*, c'est-à-dire au chapitre deux.

purificatoire de la narratrice. Les contraintes langagières relatives à la représentation de sa vie, en cet instant précis où dans un mouvement de contemplation absolu le « moi » devrait avoir été anéanti pour laisser toute la place à Jésus (« tu m'as anéantie [...] », p. 39), relèvent pour elle d'une torture inouïe (salvatrice dans une logique de l'expiation). Dina écrit :

Parler constamment de *moi* et répéter sans cesse ce pronom *je* que je voudrais voir détruit à jamais, oh!... (dois-je avouer mes sentiments?... oui, puisqu'il me faut ouvrir mon âme), oh! c'est, au point de vue naturel et humain, une torture inouïe, laquelle devient plus douce puisque Jésus le désire. Chaque fois que je prends le crayon afin de poursuivre ce travail, je surmonte, par la grâce divine, une cruelle répugnance [...] (p. 49)

Si l'écriture s'avère un constant exercice de mortification supplémentaire : « Que cet acte d'obéissance [l'écriture] me fasse davantage comprendre vos tendresses et mes misères, qu'il me consume d'amour pour vous [...] » (p. 40), « Et ce que j'écris n'est pas une gerbe de phrases glanées ici ou là dans des livres de spiritualité ou dans la vie d'autres âmes. Non. C'est encore et toujours un acte d'obéissance à base de renoncement. » (p. 206), elle devrait conduire, comme tous les sacrifices, à une récompense céleste. L'écriture est à ce point considérée comme un exercice douloureux que, même dans le paratexte de l'édition que nous avons utilisée (1995), la supérieure rapporte les paroles de Dina de la façon suivante: « " J'ai fait là l'acte [l'écriture du *Cantique*] qui m'a le plus coûté dans toute ma vie. " » (p. 15) Cette pratique de la mortification, absolument jouissive selon une logique d'expiation ou de participation aux souffrances du Christ, mène à la conviction que

l'Union se fait dans et par l'écrit, et que le scripteur, qui a été « missionné » pour le faire, a tous les atouts pour « verbaliser » la Parole. Ultimement, cette extraordinaire compétence devrait lui garantir l'octroi de la sainteté.

En bref, un peu à la manière des contes de fées, le discours mystique impose un imaginaire héroïque marqué par la thématique du combat. Le sujet qui, selon le modèle christique, reproduit une souffrance salvatrice, doit évoluer à travers quatre phases purificatrices : « Appel de vocation », « Rencontre avec Dieu », « Nuit mystique » et « Union ». Cet itinéraire l'amènera sans doute à devenir lui-même un modèle pour un lecteur qui a besoin d'être édifié. Par devoir, l'énonciatrice du *Cantique* en viendra à assumer l'idée que l'écriture est un outil supplémentaire de sanctification puisqu'elle sert à glorifier Dieu.

5. L'union passionnelle

Dès les premières lignes de *Sémiotique des passions*, Greimas propose, avec justesse croyons-nous, que « les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets (ou du sujet), mais des propriétés du discours tout entier » (GREIMAS, 1991 : 21). Chez les mystiques, l'être engagé corps et âme dans une passion amoureuse, celle du divin (et ce qui y est associé : Jésus, la Parole, le Cœur sacré, la Vierge, etc.), produit un discours passionnel où, par différents artifices, il tend bien sûr à évoquer la force de son Amour

mais surtout à transformer l'absence de l'Être aimé en une salutaire présence scripturale. Dans un premier temps, nous tâcherons d'expliquer davantage ce que nous entendons par « union », cette condition pour exprimer, d'une certaine façon, l'indicible. Dans un second temps, nous comparerons un extrait du *Cantique* aux *Mémoires* de Marguerite-Marie afin d'illustrer que les deux fonctionnent sensiblement de la même façon, du moins en ce qui a trait à l'expression de l'indicible.

5.1 Précisions sur l'Union

L'Union est le but ultime du mystique : à force de persévérance, il réussit à pénétrer dans « l'essence de l'Essence de la Très Sainte Trinité » (BÉLANGER, 1995 : 389). De part et d'autre, parce que son désir se trouve amplifié par l'absence de l'Être aimé, le mystique parvient à trouver les moyens qui lui permettront d'« ouvrir la scène du langage » (BARTHES, 1977 : 22) afin d'y trouver une consolation. En anthropomorphisant l'éternel Absent et en le figurant comme un interlocuteur actif, comme en faisant de son discours l'expression d'une possible Parole existant au-delà du texte mais trouvant un substitut à travers les mots d'un locuteur s'illustrant comme compétent pour « l'incarner », le mystique lui assure surtout un « corps » langagier :

Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence; situation en somme inouïe; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je

m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse. (*Ibid.*, p. 22)

Thématiquement parlant, la mise en discours de l'extase et l'effort de réminiscence angoissant qu'elle exige (puisque le narrateur se souvient) ne peuvent alors que suggérer le « contour » de ce qu'a été l'expérience. Cette incapacité du langage à traduire des « phénomènes » indicibles pousse l'énonciateur à utiliser certains procédés stylistiques et narratifs impliquant le nécessaire recours à des « détours », nécessitant donc l'utilisation d'une rhétorique particulière. Par exemple, la narratrice du *Cantique* doit se servir du néologisme (Dina nommera le démon « *le Capidule* », p. 49) et référer à des concepts qui sont souvent, même en théologie (il nous semble, du moins), impossibles à cerner : « Notre Seigneur veut me conduire jusqu' **dans l'essence de l'Essence de la Très Sainte Trinité.** » (p. 388) Pour décrire ce qui lui échappe, elle est aussi contrainte de « contourner » le contenu de ce qu'elle aimerait exprimer en prétextant l'impossibilité de dire : « Le travail intérieur que Jésus a daigné accomplir alors en mon âme est si délicat, si intime, qu'il m'est impossible de l'analyser par des mots [...] il me faudrait une plume de feu. » (p. 98), « Ah! que les mots ne traduisent pas ce que j'éprouve [...] » (p. 210). Ce type de passage à vide entre les perceptions et les mots l'oblige à expérimenter une sorte de « détachement langagier », un renoncement au sens : la narratrice s'emploie non plus à décrire directement ce qu'elle expérimente, mais elle opte plutôt pour l'utilisation d'images inspirées par l'iconographie religieuse et pour le commentaire métalangagier (ainsi que nous l'avons déjà analysé au point 3.3).

Le recours à l'iconographie religieuse, foisonnement figuratif s'il en est un, se manifeste surtout dans les tableaux imaginés par la narratrice et dans la Parole dont elle se dit inspirée, donc dans ce que nous nommons « l'indicible », en somme :

En effet, après avoir reçu la blanche Hostie, il me semblait être, comme jadis les bergers, à l'étable de Bethléem. La Sainte Vierge me présenta l'Enfant divin, et Jésus me donna le baiser de l'amour; (p. 111);

C'étaient comme des torrents impétueux, des fleuves immenses et innombrables qui sortaient de ses deux mains et de son Cœur sacré. (p. 141).

Toutes ces représentations sont probablement transmises par les prêtres et les livres de piété. Si l'intertextualité peut aisément s'expliquer, de par la reprise d'une « imagerie » qui se veut à la fois classique, c'est-à-dire faisant partie de la tradition religieuse, le véritable sens des images divulguées relance encore et toujours la question de l'indicible, puisque l'origine de ces dernières, en principe, est nécessairement relative au désir initial de représenter l'irreprésentable afin de le « communiquer ». Dans cette perspective, le figuratif, loin d'assurer la clarté du message, ne permet que le repérage du thème religieux, laissant en suspens la signification des unités rhétoriques en place.

À ce sujet, pour ne pas donner l'impression de réduire le discours mystique aux seuls propos de Dina Bélanger, il nous paraît pertinent d'illustrer les concordances intertextuelles entre certaines images que Marguerite-Marie et l'énonciatrice du *Cantique* partagent pour représenter (d'une façon « locale », à un moment précis du parcours

scriptural) leur union au Christ²⁷, mais à deux époques différentes. Si la première, le 27 décembre 1673, se fait le messenger de la Parole suivante :

Mon divin Cœur [celui de Jésus] est si passionné d'amour pour les hommes, et pour toi en particulier, que ne pouvant plus contenir en lui-même les flammes de son ardente charité, il faut qu'il les répande par ton moyen, et qu'il se manifeste à eux pour les enrichir de ses précieux trésors que je te découvre, et qui contiennent les grâces sanctifiantes et salutaires nécessaires pour les retirer de l'abîme de perdition. Et je t'ai choisie comme un abîme d'indignité et d'ignorance pour l'accomplissement de ce grand dessein, afin que tout soit fait par moi. (SAINTE MARGUERITE-MARIE, 1978 : 81-82) ;

la seconde, les 16 janvier et 19 mai de 1927 utilise des termes à peu près similaires :

Mon Cœur [celui de Jésus] pense continuellement aux âmes, et la plupart des âmes ne s'occupent pas de moi! Je cherche une âme qui représente l'humanité entière, une âme à qui je puisse accorder la grâce de penser continuellement à Dieu. Je me suis substitué à toi; ma petite Moi-même, je te choisis pour cette âme. Je veux faire passer en ton néant ma pensée éternelle de Dieu. (BÉLANGER, 1995 : 296)

Laisse-moi en toi être en état continuel de sacrifice. Supplie mon Père céleste de laisser ma très sainte Mère répandre sur les âmes les trésors de mon Cœur. Mon Cœur est si débordant d'amour pour chacune de ces âmes qu'il ne peut plus contenir les fleuves de grâces qu'il voudrait leur donner; mais la plupart des âmes n'en veulent pas de mon amour... (*Ibid.*, p. 324-325)

Les deux extraits, qui utilisent la prosopopée pour donner la parole à l'Absent, sont centrés sur l'image d'un « Cœur » qui déborde d'amour et qui cherche désespérément à

²⁷ Ici, nous ne mettons pas l'accent sur la distinction entre « l'union » et « l'Union », comme ce fut le cas un peu plus haut. Nous reviendrons abondamment sur ces concepts un peu plus loin dans cette thèse. Pour le moment, il s'agit plutôt d'illustrer que, malgré les siècles qui les séparent, les deux religieuses ont recours aux mêmes images.

« déverser » ses grâces sur l'humanité. Marguerite-Marie et Dina Bélanger se sentent non seulement choisies à titre de « représentantes » des hommes, mais elles se reconnaissent aussi la mission de « répandre » les grâces du Verbe sur eux. Il est alors légitime de se demander qu'est-ce qu'un « Cœur » qui cherche à « déverser » ses grâces ? Sémantiquement parlant, de quoi est-il vraiment question ici ? Les citations suivantes, qui relatent un épisode commun, celui de l'échange des cœurs, sont encore plus éloquentes :

Il me demanda mon cœur, lequel je le suppliai de prendre. Ce qu'il fit, et le mit dans le sien adorable, dans lequel il me fit voir comme un petit atome qui se consumait dans cette ardente fournaise d'où, le retirant comme une flamme ardente en forme de cœur, il [le] remit dans le lieu où il l'avait pris. (SAINTE MARGUERITE-MARIE, 1978 : 82)

[...] le bon Maître prit mon pauvre cœur, s'en empara, [...] et mit à la place —ô don de l'infinie tendresse !-son Cœur sacré et le Cœur immaculé de Marie ! (BÉLANGER, 1995 : 123)

Dans sa main, je vis mon cœur, [...] puis il le plaça sur l'autel ; le feu l'enveloppa, je le vis brûler jusqu'à la dernière fibre ; (*Ibid.*, p. 171)

Les thèmes de la substitution des cœurs et du feu purificateur anéantissant l'organe humain pour laisser la place à « l'organe » divin, donnés ici sous une forme allégorique, sont convaincants. On le constate, pour illustrer leur union, les deux religieuses ont manifestement puisé au même endroit les mêmes représentations.

Le recours au métalangage qui ne vise pas à dire mais, au contraire, à simplement évoquer ce qui ne peut être exprimé, et l'utilisation d'une iconographie maintes fois

exploitée par la littérature religieuse diminue de beaucoup la quantité d'informations, du moins son originalité, qui pourrait être développée par un texte mystique tentant de représenter une union sacrée. Autrement dit, s'il ne fuit pas en justifiant une « impossibilité », le locuteur semble tendre vers un paradigme en adoptant un contenu déjà largement diffusé. Ce langage « allusif », relatif aux tropes, renvoie d'évidence au silence évoqué par l'étymologie du terme « mystique » ; en bout de parcours, l'information peut parfois y être presque nulle : « Pour devenir un abîme capable d'être envahi par l'Infini, il faut d'abord, [...] l'anéantissement absolu de l'être humain » (p. 212). Quoi penser d'un « abîme » que l'on rend « capable » d'être envahi par « l'Infini » ? Chacune de ces métaphores repose manifestement sur un étrange vide; elle interpelle du sens...

En somme, la littérature mystique, généralement intimiste, fait l'économie des éléments biographiques, ce qui fait en sorte que le lecteur sort toujours de son expérience de lecture sans véritablement connaître ce qui constitue le quotidien du narrateur (les lieux communs). Comme le dit si bien De Certeau : « Ils [les mystiques] jalonnent leurs récits avec le "presque rien" de sensations, de rencontres ou de tâches journalières. Le fondamental est chez eux indissociable de l'insignifiant. C'est ce qui donne du relief à l'anodin. » (DE CERTEAU, 1982 : 19). Toutefois, une abondante entreprise de diffusion d'expériences spirituelles, de transmission de messages divins, de réflexions sur la vie religieuse et sur les essentielles vertus menant à l'anéantissement de l'égo alimente l'anecdote (la part d'étrangeté). Comme les faits biographiques sont plutôt minces, et que les expériences métaphysiques relèvent de l'indicible, que reste-t-il ? Il reste la

construction d'un rapport dialectique entre les deux (tension discursive), rapport induisant une poéticité faisant une large place à l'interprétation. En définitive, nous y venons, la véritable concrétisation de l'Union ne peut que reproduire l'extase aux niveaux narratif et figuratif.

6. Entre l'extase narrative et l'extase figurative

Jean-Pierre Jossua prétend que « la mystique est essentiellement une affaire de textes. » (JOSSUA, 1996 : 15). Chez les Marguerite Marie, Thérèse Martin, Marie de l'Incarnation, Catherine de Saint-Augustin, Anne-Catherine Emmerick, nous avons relevé des façons d'organiser la parole (et la « Parole ») qui sont similaires à celle du *Cantique* de Dina Bélanger. Le narrateur d'un récit *mystico-intimiste* se donne pour mission de raconter sa vie (faits biographiques relevant du quotidien) et envisage de diffuser une Parole dont il se dit inspiré: ces deux tenants constituent sa dynamique propre. La notion « d'extase », que nous développerons maintenant, aidera à comprendre le paradoxe d'un récit de vie qui, au bout du compte, ne raconte pas grand-chose, car une bonne partie de son contenu se trouve fort souvent mis en relation avec un merveilleux chrétien pourtant donné comme réel, notamment parce que les informations divulguées se trouvent sous la bannière d'un genre « référentiel » (autobiographie, journal, etc.), donc supposément « ouvert » à des « faits » ayant été empiriquement vécus. Ce mélange de tonalités ne manquera pas de laisser la place à l'interprétation du lecteur. C'est précisément parce que les faits

biographiques sont minces et présentés comme « anodins », créant alors un vide à investir de sens, qu'ils prennent du relief dans le texte et peuvent parfois paraître, eux aussi, surnaturels. La partie minime de l'anecdote évoquant le quotidien, qui se trouve noyée dans celle qui relate les expériences spirituelles, fait de la Parole l'origine de l'écriture mystique et son principal objet. Ce qui relève du quotidien en arrive à signifier autrement et à entrer en concordance avec cette Parole qui, par sa portée « poétique », nous le verrons sous peu, amène à lire toute l'anecdote à partir de l'isotopie spirituelle qu'elle impose. Nous nous intéresserons à deux variétés d'extase par lesquelles nous pourrions rendre compte de la mise en représentation de l'indicible Parole. La première variété, « l'extase narrative », nous permettra de faire un lien entre l'extase comme expérience spirituelle et la forme qu'elle prend dans un texte mystique visant à illustrer l'ineffable. Nous constaterons que la représentation du transcendant, parce que impossible à être prise en charge par le discours, consistera surtout à entremêler dans la partie de l'anecdote qui est biographique (relative au quotidien de la narratrice) des fragments allogènes présentés sous formes de paroles rapportées, utilisation du discours direct, et de paroles narrativisées, utilisation de l'indirect et de l'indirect libre. La seconde variété réfère directement à ce que nous entendons par « extase figurative », donc ce qui est susceptible de reproduire l'extase mais au niveau des unités rhétoriques, soit des figures du discours, et dont nous expliquerons le fonctionnement en créant une analogie avec le « signe » de Caïn.

6.1 L'extase narrative

Nous nous intéressons à l'extase dans une perspective représentationnelle. Si nous la considérons comme une expérience relative à « l'ineffable », nous envisageons surtout cette expérience dans le rapport qu'elle entretient avec l'écrit, au niveau des modalités qui régissent sa représentation. Les visions et les colloques, que Vuarnet classe dans la catégorie des « extases narratives » : « Dans cette expérience [l'extase narrative], l'Autre est convoqué comme interlocuteur actif d'étonnants "colloques d'amour" dont la nature particulière n'exclut ni le sentiment ni la sentimentalité." (VUARNET, 1980 : 9), ont particulièrement attiré notre attention.

Selon une définition classique, l'extase serait caractérisée par un état « indicible » vécu par un sujet qui a l'impression de vivre un rapport d'unité, ou une Union, avec Dieu; elle se définit alors comme une perte de contact momentanée avec le réel, du moins celui que nous pouvons capter par les sens et que, par mimétisme, nous pouvons « reconstruire » par le langage : elle est silence, évanouissement, jouissance indicible et sans mot, pur ravissement. C'est précisément son caractère inexprimable qui rend difficile, sinon impossible, sa représentation dans un cadre langagier : « l'expérience méditative et mystique présente un caractère d'ineffabilité. Il existe donc des difficultés à le décrire en termes conceptuels précis. [...] les symboles, les analogies, et les métaphores dominent comme mode de description de ces états [...] » (COHEN, Henri et LEVY, Joseph J., 1988 :

24). Le « mode de description de ces états » ne réfère pas nécessairement au contenu de ceux-ci, mais plutôt à ce qui les encadre, c'est-à-dire à l'exercice narratif qui en permet, par l'entremise d'une énonciatrice représentée, une manifestation langagière, peu importe la signification dont cette dernière sera investie. Il s'agit avant tout d'étudier quelle forme narrative prennent ces sensations qui dérivent de l'expérience vécue (cadre autobiographique oblige !), et d'attirer l'attention sur les modalités énonciatives qui y sont inhérentes, puisque leur sens propre est par définition inaccessible. Nous l'illustrons par la baroque extase de Sainte-Thérèse (Le Bernin, 1647-1652), où, à jamais pétrifiée dans le marbre, la sainte jouit éternellement (page suivante):

« L'extase de Sainte-Thérèse²⁸ »



²⁸ <http://histoiredelartdelteil.artblog.fr/105675/Le-Bernin-L-Extase-de-sainte-Therese/>

L'extase, qui se trouve au cœur même de l'expérience mystique (sans en être pourtant une condition essentielle), est donc l'état le plus intime et le plus *silencieux*, parce que fondamentalement inexprimable, qui soit. D'une part, il faudra considérer la représentation de l'extase, cette Union, comme un dérivé de l'expérience vécue et ne pouvant pas être reproduit, puisque constituant, par définition, un moment « d'absence » non communicable échappant au langage; d'autre part, l'extase, ou ce que nous définissons comme tel par l'entremise des éléments thématiques qui se trouvent dynamisés dans l'écrit (un personnage embrasé par l'amour et montré comme discutant avec la divinité), devrait être considérée via l'acte narratif qui lui sert de cadre. Ainsi déplacée, elle est plutôt analysée selon son mode de représentation, c'est-à-dire l'écriture, seule façon de lui accorder une case, d'en saisir une certaine portée : il s'agit alors d'un échange verbal, un « colloque » entre une énonciatrice et la divinité dont elle rapporte les paroles. C'est cet exercice scriptural, effectué par un narrateur représenté qui devrait nous prouver sa compétence à le faire, qui tient lieu d'Union.

La mise en scène du Maître qui s'adresse à sa servante adorée (Dina Bélanger, Angèle de Foligno, Marguerite-Marie, Catherine de Sienne) viendrait légitimer un message qui est présenté comme un « don » reçu parallèlement à une entreprise sincère de purification intérieure. C'est seulement après s'être engagée sur une voie purificatrice (désir de la perfection dans les pratiques spirituelles – BÉLANGER, 1995 : 58 –, don de sa virginité

– p. 70-, obéissance totale – p. 81) que Dina montre qu'elle accède au « don » en question: « Sa [à Jésus] lumière présentait aux yeux de mon imagination des tableaux que je ne connaissais pas. » (*Ibid.*, p. 104) Le cas de sainte Thérèse d'Avila (carmélite et mystique espagnole, 1515-1582), extatique célèbre, est ici révélateur :

Le théâtre intérieur d'une représentation que Dieu donne à l'esprit ou que l'esprit se donne à lui-même, transparait alors dans l'extase. C'est parce qu'elle croit et veut croire que la représentation vient de l'Autre, qu'elle survient comme un don et non comme une pure efflorescence intérieure, que Thérèse ne se contente pas de la vivre, mais veut aussi en faire la monstration et l'explication: la démonstration. Afin de ne se sentir ni seule ni "possédée", Thérèse traduit ce qu'elle éprouve d'intensités ineffables en paroles et en concepts, en mots. (VUARNET, 1980 : 102)

Le théâtre intérieur dont il est question, et qui donne lieu à la « matérialisation discursive » d'une Parole intangible, est source d'angoisse. Rivé au vide, le mystique doit écrire, partant à la recherche de mots et d'une structure qui sauront donner une forme pertinente à l'Absolu. Cependant, cette angoisse peut être aussi considérée comme une jouissance passionnelle de par la conviction d'obéir parfaitement à la volonté de Dieu: « l'obéissance m'oblige à revivre ces jours [...] C'est ta volonté [de Jésus], je m'y sou mets amoureusement. » (BÉLANGER, 1995 : 39) Si l'angoisse liée à l'écrit se veut aussi jouissive, c'est qu'elle oblige le mystique à faire un acte de contrition, donc à explorer les moindres soubresauts de sa conscience, tout en lui permettant de faire valoir que sa vie a toujours été « bénie » par les miséricordes et les grâces divines : « Tu m'as plongée dans l'immensité de tes grâces et de tes miséricordes » (p. 40). En contrepartie, puisqu'il faut rendre grâces pour les bienfaits accordés, l'écrit devient un *Cantique* visant à faire la louange du Seigneur : « Ô Jésus, écris toi-même ces pages [...] pour révéler ta bonté et ta

puissance divine » (p. 40). La jouissance angoissante, oxymore s'il en est un, alimente ainsi la discursivité et donne lieu à l'extase narrative : « Pour Thérèse comme pour la plupart des mystiques, l'extase semble liée à l'angoisse et à la jouissance, mais jouir ne va pas sans dire: sans gémir, râler, commenter... » (VUARNET, 1980 : 102) En définitive, dire l'extase c'est organiser son discours afin que la puissance et la bonté de Dieu puissent être concrétisées à travers l'illustration de son action toute puissante dans l'écrit mystique.

L'extase narrative se veut donc la configuration d'un appareillage énonciatif par lequel le sujet-scripteur se représente des conversations avec son « divin Agissant » (Jésus), notamment par l'écriture de colloques présentés comme un « don » : elle comble donc une irrémédiable absence, celle du Maître, en en faisant son interlocuteur, en lui imaginant un langage. La narratrice, en écrivant, se met donc en position de recevoir la Parole (le don). Partant, l'acte scriptural même suppose que le don reçu soit un don à « donner » et l'étude de l'énonciation doit être comprise comme celle de ce processus : l'écriture est ainsi une façon de communiquer ce don (le donner) à un tiers absent pour qu'il en devienne à son tour le bénéficiaire. La tâche de la narratrice, « lieu » d'une Parole reçue, consistera ainsi à devenir le support d'une Parole à communiquer, bien malgré l'absence...

6.2 L'énonciation de la Parole de Dieu

À mi chemin entre le récit de paroles, de par sa tendance à reproduire un contenu d'origine intertextuel, soit par discours narrativisé (citations indirectes) ou rapporté (citations directes, transposition du Verbe), et le récit d'événements, de par la place accordée à la narration de faits biographiques et historiques, le discours mystique tient tout en entier dans ce que nous nommons « l'art de dynamiser un soliloque » ou de structurer un « monologue dialogique », c'est-à-dire d'en arriver, par différentes stratégies discursives, dont fait partie la création d'un échange dialogué entre deux interlocuteurs (Jésus et Dina), à ce que nous qualifions de *narration transparente*. On évoque la transparence de cette narration, car elle arrive à progressivement « narcotiser » la présence de l'énonciatrice, à condition que le lecteur consente à épouser son *regard-synthèse* : « mosaïque » de tout un savoir spirituel à transmettre et qui se trouve facilité par ce que nous avons expliqué précédemment (entre autres par la reconnaissance de lieux communs et les différents procédés qui arrivent à intégrer imaginativement le lecteur à l'œuvre). Ce savoir, il est issu des propres expériences mystiques du « je » ou de la sagesse, indifférenciée à sa voix, de ceux qui avant lui ont pris la parole, c'est-à-dire ses maîtres. Ces textes, appartenant à un créneau marginal de la littérature, se transmettent d'un mystique à l'autre, pour finalement attester de la même foi : la pratique héroïque des vertus permet non seulement de devenir le support langagier du Verbe de Dieu, mais par sa diffusion dans un cadre discursif supposant un lectorat apte à mettre en pratique l'enseignement proposé, il rend aussi possible une participation à la rédemption de

l'humanité, mission attribuée au Verbe incarné ! Ce tissage habile entre l'évocation de fragments de vie et de discours externes introduits par voie intertextuelle diminue vraisemblablement la possibilité de délimiter la part « indigène », celle qui lui appartient en propre, des éléments qui ont été importés dans le texte. D'un côté, nous pouvons considérer que les faits strictement biographiques, donc ceux qui relatent le quotidien factuel de la narratrice, sont originaux. D'un autre côté, les nombreuses maximes citées et les discours religieux rapportés indirectement sont « sorties du quotidien » et pointent certainement ce que le lecteur doit acquérir pour devenir comme le modèle.

Dina Bélanger, qui avoue avoir lu l'autobiographie de Thérèse Martin : « j'ai parcouru, [...] la vie charmante de la bienheureuse Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la sainte Face, sa vie écrite par elle-même. » (BÉLANGER, 1995 : 74), puise aussi abondamment dans le répertoire des proverbes, des prières, des titres d'ouvrages pieux et des paroles de saints. Les quelques références suivantes, dont elle émaille son récit, le prouvent largement :

« Petit Office de la Sainte Vierge » (p. 79 et p. 103) ;

« "Je ne suis jamais si bien que lorsque je ne suis pas bien" » (St François de Sales) (p. 81) ;

« *L'Imitation* » (p. 103) ;

« Marguerite-Marie : "des crucifiés d'amour à l'Amour crucifié " » (p. 129) ;

deux médiations: « l'Agonie au jardin des Oliviers » et « la Tempête » (p. 132) ;

« Il faut que Jésus croisse et que je disparaisse. » (Jean-Baptiste) (p. 138) ;

« Si vous ne devenez comme les petits enfants, vous n'entrerez point dans le royaume des cieux. » (*Évangile*) (p. 159) ;

« Il y aura plus de joie dans le ciel pour un seul pécheur qui se repent, que pour 99 autres qui n'ont pas besoin de se repentir. » (*Évangile*) (p. 173) ;

« Qui donc peut me séparer de la charité du Christ? » (Saint Paul) (p. 178) ;

« Le démon est un chien attaché qui aboie, mais ne peut nous mordre. » (Saint Augustin) (p. 178) ;

« Le livre des Constitutions et des Règles de notre Institut » (p. 206) ;

« "O solitude! O béatitude", je le répète avec saint Bernard. Heureuse l'âme que Dieu garde seule avec lui seul. » (p. 224);

« Mon âme est triste jusqu'à la mort! » (*Évangile*) (p. 286) ;

« Mon Père, que votre volonté soit faite! » (*Évangile*) (p. 287) ;

« J'ai désiré d'un grand désir manger cette Pâque avec vous! » (*Évangile*) (p. 308) ;

« Mon Père, [...] pardonnez-leur, car elles ne savent ce qu'elles font. » (*Évangile*) (p. 309)

En outre, la Parole dont elle se fait le diffuseur ne réfère généralement pas au biographique factuel; elle est l'expression de ce que la narratrice met en pratique pour être une parfaite religieuse. Effectivement, son contenu renvoie souvent à des directives précises que toute âme consacrée devrait respecter pour devenir un modèle : « Un jour, mon bon Maître me dit que je ne devais m'attacher à rien ici-bas, ayant à n'aimer que lui seul, aimant les créatures en lui et pour lui. Pour cela, selon le langage humain, il me coupa les deux pieds » (p. 131), « Mais j'appelle toutes les âmes consacrées à consoler mon Cœur par l'obéissance, la régularité, la parfaite observance de la Règle, l'application à la perfection

en tout, par pur amour pour moi.» (p. 289), « Ô ma petite épouse, console-moi! Je sais que tu m'aimes.» (p. 311) Comme la majeure partie des événements relatant le quotidien tend à illustrer la présence de Dieu dans les moindres petites choses et que cette reconnaissance devrait mener la narratrice à la sainteté, il est couru de finir par entendre que la part qui évoque le quotidien soit aussi l'œuvre de Dieu, car non seulement elle implique la même personne (Dina), mais elle partage des thèmes similaires avec ce qui est énoncé par la Parole. Les deux anecdotes suivantes nous permettront d'illustrer rapidement notre propos :

Je me suis amusée une fois. Pendant le sermon, je sors de ma poche une toute petite poupée, longue d'environ deux pouces, que j'avais apportée à dessein. Maman me regarde : " Serre ça ", me dit-elle. Il m'en coûtait, je la trouvais si belle; j'obéis. Cinq minutes plus tard, je glisse furtivement ma main, et le jouet apparaît. Maman le met dans sa sacoche. Déception! Au retour, je reçois une gronderie. Vient l'instruction suivante. Quelques moments avant le départ, la poupée disparaît; j'en avais plusieurs autres, mais par caprice je ne voulais pas me passer de celle-là. Maman avait cru la cacher en lieu sûr. Je me mets à sa recherche. Ô bonheur! je la découvre et, en silence, l'enfouis encore dans ma poche. [...] Au milieu de l'instruction, Valéda (c'était le nom du bijou) survient. Surprise de maman! double joie pour moi. Mais à peine eut-elle montré sa petite tête de pierre entre mes doigts qu'elle m'a déjà échappée... Cette fois, la remontrance me toucha et je n'apportai plus de jouets à l'église. (p. 44)

Je fis une colère, un jour; je n'avais pas quatre ans. Je refusai d'obéir à maman. À son nouveau commandement, je me fâche, me mets à trépigner, à pleurer et à danser. Alors papa se lève et me dit avec calme, me prenant par la main : " Oui, viens, je vais t'aider à pleurer et à danser, cela finira plus vite. " En entendant mon père m'imiter dans mes cris et mes sanglots de dépit, je cesse sur-le-champ : mon orgueil était piqué. (p.46)

Les histoires de la « Valéda » et du père imitant la colère de sa fille peuvent être lues comme des faits anodins puisqu'ils ne racontent pas d'événements en apparence importants. S'ils se rapportent au quotidien, à ce qui a été réellement vécu par la narratrice, le lecteur peut cependant en arriver, parce que le texte l'y amène (nous analyserons cet aspect jusqu'à la fin de cette thèse), à leur attribuer une connotation spirituelle et à les envisager aussi comme l'œuvre de Dieu. D'un côté, l'obéissance de la fillette qui finit par se résoudre, à l'église, à perdre sa poupée ne ressemble-t-elle pas à la même qui l'amènera à respecter parfaitement les désirs du Maître en laissant tomber tous les plaisirs profanes? D'autant plus que c'est par « l'intercession » de la mère que l'amour pour Jésus, ou le respect de la parole du prêtre qui est en train de faire son sermon (il explique donc la Parole en chaire), peut être convenablement « donné ». D'un autre côté, sur le plan spirituel, rappelons rapidement, puisque nous reviendrons sur le sujet au chapitre deux, que la Mère est la donatrice des grâces célestes, dont celle d'offrir Jésus, et par conséquent, comme la mère dont il est question dans l'extrait ci-haut, de servir d'intermédiaire pour que la Parole soit.

Aussi, l'ironie du père qui imite la douleur de sa fille ne peut-elle pas être davantage interprétée comme de la pure compassion, celle du Père qui offre son Fils à une humanité pécheresse, mais surtout celle que la narratrice mettra en œuvre pour consoler ce Fils, en l'imitant, ou mieux encore, en prenant sa place pour participer à la rédemption, dont le dessein est précisément de « rassasier » le Père? Le lecteur, notamment parce que l'énonciatrice a souvent recours à ce type de correspondance pour lier entre eux certains

motifs discursifs afin d'en suggérer la complémentarité, peut créer une analogie explicite entre l'obéissance et la compassion exigées par Jésus (« Mais j'appelle toutes les âmes consacrées à consoler mon Cœur par l'obéissance, la régularité, la parfaite observance de la Règle, l'application à la perfection en tout, par pur amour pour moi. », p. 289) et l'enseignement que Dina avait déjà reçu par ses parents, ces outils du divin, qui sont d'ailleurs présentés, dès l'incipit, comme deux anges: « J'appartenais à Jésus, et à sa Mère qui allait veiller sur mes premières années par deux anges gardiens visibles, mes excellents parents. » (p. 41) Il peut ainsi venir à concevoir que, depuis son jeune âge, Dina était bel et bien destinée à la sainteté. C'est précisément ce que nous entendons par la création d'un effet de prédestination.

Pour le lecteur guidé par la foi, seule grille d'interprétation possible pour répondre « idéalement » à ce qui a été encodé, les faits anecdotiques relatifs au quotidien pourraient jusqu'à un certain point constituer l'occurrence d'une manifestation divine sur le plan humain. Le champ²⁹ de la Parole, qui ne peut que demeurer indicible au moyen du code linguistique, serait dès lors actualisé à travers celui du biographique factuel, dont les éléments deviendraient bi-isotopes. Ainsi, les faits quotidiens, que nous qualifierons sous peu de « terrestres », pourraient aussi être lus à partir de l'isotopie spirituelle imposée par la Parole qui, à mesure que l'énonciatrice transcende sa nature humaine pour effectuer son ascension dans la Trinité (phase 3 du *Cantique*), en vient à dominer l'ensemble de

²⁹ Par « champ » nous faisons référence à une série d'éléments qui partagent une isotopie commune. Chez Dina, nous reconnaissons deux champs principaux : le terrestre (ou ce qui est relatif au biographique factuel) et le spirituel (la Parole).

l'anecdote. Cette « correction » effectuée par le lecteur est une application rhétorique par laquelle la reconnaissance du figuratif, manifestée ici d'une façon récurrente par les différentes unités imposées par le champ dominant, amène ce lecteur à ajouter à tous les éléments qui n'y réfèrent pas directement l'isotopie qui lui manque pour y être annexé :

Devant une allotopie, les solutions de lecture sont, si nous simplifions, au nombre de trois : correction de l'élément nouveau par adjonction à cet élément des sèmes récurrents du champ, ce qui permet de l'y indexer. On parlera alors de réévaluation proversive, processus du *feed forward* qui semble a priori le plus conforme au mécanisme de la lecture dynamique. La seconde solution est la correction du champ constitué, par dissémination sur ce champ des sèmes de l'élément nouveau. On parlera alors de réévaluation rétrospective. (KLINKENBERG, 1990 : 113)

C'est parce que la séquence de la « poupée Valéda » (champ biographique, ou « terrestre ») fait partie d'un ensemble plus vaste à dominante figurative (champ de la Parole ou « spirituel ») que le lecteur, déjà intégré à l'espace « secret » du récit, sera naturellement amené à rétrospectivement (la seconde solution de Klinkenberg) la lire à partir de cette dominante.

Dans la même veine, le fait d'établir divers « lieux communs » auxquels les lecteurs adhéreront d'office permet au mystique de construire la crédibilité de sa propre parole, ou du moins d'arriver à faire comprendre ce qu'il tente d'explicitier. Comme il se sert de balises spirituelles qui sont reconnues pour leur sagesse, le lecteur peut aussi créer une analogie entre le discours importé par voie intertextuelle et certains faits biographiques

énoncés. Si Dina Bélanger se sert de la maxime : « *Dieu vous jugera dans la mesure où vous aurez jugé votre prochain... ne jugez pas et vous ne serez pas jugés [...]* » (p. 55), elle le fait possiblement pour légitimer son propre comportement : « J'avais une horreur indicible de la critique, des jugements sur la conduite des autres. » (p. 55) et ainsi valoriser, en direction du lecteur, la sagesse qu'il devrait lui-même imiter. Le champ spirituel imposé par la maxime (une Parole évangélique) peut également être lu à travers celui du champ biographique selon l'application rhétorique expliquée plus haut.

En accueillant ainsi de nombreuses paroles puisées ailleurs, le discours mystique peut être perçu comme celui de tout lecteur parce que, selon le modèle épideictique, « ce n'est plus sa propre cause ni son propre point de vue qu' [il] défend, mais celui de tout l'auditoire : on est, pour ainsi dire, l'éducateur de celui-ci. » (PERELMAN, 1958 : 69) La mosaïque textuelle qu'il propose, réunissant bon nombre de fragments issus d'époques et d'auteurs différents, donne littéralement la parole à tous pour que tous puissent éventuellement s'y reconnaître. Finalement, l'extase narrative consiste tout simplement à organiser son discours afin d'illustrer une forme d'Union langagière vécue entre le mystique et Jésus qui, selon la foi, et à titre de Verbe de Dieu, est une incarnation de Sa Parole. Ce type d'extase indique que l'Union est tributaire d'un échange verbal.

6.3 L'Extase figurative

Ce que nous désignons ici comme « extase figurative » est caractérisée par certaines modalités lexicales visant à figurer, dans un discours mystique, l'indicible Parole de Dieu, afin que l'énonciateur, ce modèle³⁰, arrive à en suggérer un correspondant langagier accessible aux humains. Ce qui la distingue de « l'extase narrative », précédemment expliquée, c'est qu'elle décrit la dynamique référentielle s'établissant non plus par une organisation particulière de la narration, qui permet au mystique de reproduire des conversations avec son « divin Agissant », mais plutôt comme une opération portant davantage sur la portée poétique des composants de ces conversations à un niveau immédiatement inférieur : celui des unités rhétoriques³¹. En ce sens, l'extase figurative s'intéresse au fonctionnement des figures, des indices *trans*, donnant justement lieu à l'extase narrative.

La présente section nous permettra de circonscrire l'extase figurative en commençant tout d'abord par définir ce par quoi elle se manifeste, c'est-à-dire ce que nous nommons prudemment « l'indice *trans* ». Ensuite, notre illustration sera étayée en deux parties complémentaires : premièrement, et parce que le mythe s'y prête bien, nous analyserons le rôle indiciel du signe de Caïn, grâce de Dieu pour protéger le meurtrier de ses semblables ; deuxièmement, nous verrons quelle forme prend l'indice *trans* dans le *Cantique* de Dina

³⁰ Nous rappelons au lecteur que le terme « modèle » réfère explicitement à ce que nous avons défini précédemment, c'est-à-dire la stratégie utilisée par un narrateur pour illustrer son héroïcité.

³¹ Nous employons indifféremment les termes « unité rhétorique » et « figure ».

Bélanger, et plus précisément dans le tableau « La croix dans le cœur » (BÉLANGER, 1995 : 67) que nous avons choisi pour illustrer notre propos. Si certains tableaux de la narratrice ne sont rattachés à aucun référent connu, puisqu'ils sont contextuellement donnés comme « originant » du divin, comment peut-elle légitimement les représenter dans son discours par des figures qui soient humainement signifiantes? Nous sommes d'avis que, comme le signe de Caïen, cette Parole toute poétique ne pourra que constituer une « marque » indicielle révélatrice de la transcendance dans un contexte déterminé par la foi.

Nous n'utilisons que partiellement la définition de « l'indice » telle que formulée par Peirce qui, pour les besoins de la présente recherche, nous a mis sur une piste pertinente que nous avons jugé juste de compléter par l'annexion de l'élément *trans*. L'indice peircien peut être compris de la façon suivante : « Je définis un Indice comme étant un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui. [...] L'*indice* est un signe qui se trouve lui-même en contiguïté avec l'objet dénoté » (cité dans DUCROT, O et TODOROV, T, 1972 : 115). « Trans », auquel nous donnons ici une valeur adjectivale, écarte toute relation « réelle » et contiguë avec un « objet dynamique »; cette incapacité référentielle est due au fait que l'objet en question, la Parole, relève du transcendant, ou, en termes plus précis, qu'il ne peut pas être pris en charge par le code ou être représenté par la triade saussurienne. Pour parler de cette « Parole » unifiée et préexistant au langage, nous devons préalablement respecter l'imaginaire mystique, répondant de la foi, et prendre pour acquis qu'elle existe « quelque part » mais que, puisqu'elle ne fait pas partie d'une dynamique interactive comme peut l'être la parole humaine, elle nécessite l'exploitation d'une rhétorique particulière pour être prise en

charge par le discours. Elle doit donc, en quelque sorte, être « adaptée ». De Peirce, nous retenons davantage la fonction de base de l'indice que nous avons adaptée au discours ; en ce sens, l'indice a comme rôle de « marquer » l'énoncé et « d'indiquer » une ouverture vers un lieu autre que, pour les besoins de notre démonstration, nous nommons « le transcendant ».

Qu'il s'agisse de la marque³² ou de la Parole, ou de la marque *comme* Parole, on constate qu'elles ne renvoient, même figurativement, à aucun contenu pouvant être pris en charge par le discours, laissant des unités rhétoriques tracer un parcours thématique, et pointer, tels des « indices », une issue vers la « transcendance ». **Nous définissons l'indice *trans* (« par-delà », « au-delà de ») comme une fonction imputable à toute unité rhétorique marquée par le désir qu'un énonciateur représenté (un modèle de foi), « voix » d'un écrit intimiste, manifeste par rapport à l'encodage d'un équivalent langagier de ce qu'il considère être une Parole. Selon cette dynamique énonciative précise, le degré conçu³³, à considérer ici comme le référent de ladite unité textuellement autonome, est impossible à construire par le discours puisqu'il est humainement inexistant. Cette impossibilité oblige l'unité en question, dont**

³² « L'écart créé par un auteur est perçu par le lecteur grâce à une marque et ensuite réduit grâce à la présence d'un invariant. » (GROUPE MU, 1970 : 45) ; « Dans le cas du métasémème, le contexte est nécessairement linguistique, mais cela ne suffit pas à manifester pleinement la marque: il faut faire intervenir en sus des embrayeurs extralinguistiques, à commencer par la conscience rhétorique » (*Ibid.*, p. 96)

³³ « Mais résumons ici en soulignant que la rhétorique réside dans la simultanéité de trois opérations complexes. Ce sont 1) l'identification d'une relation d'impertinence dans le syntagme [...] ; appelons par convention l'élément impertinent *degré perçu* ; 2) le calcul aboutissant à restituer aux éléments en relation un statut conforme à ces règles [...] ; appelons le résultat de cette restitution *degré conçu* » (KLINKENBERG, 1990 : 60) Les degrés perçu et conçu peuvent aussi être nommés : degré manifesté et degré construit.

l'interprétation implique une répétition de son sens figuratif (redondance), à être réévaluée par son lecteur éventuel, en regard de la « transcendance » afin de mettre à jour sa fonction langagière, c'est-à-dire servir de substitut à la Parole.³⁴ Certaines considérations théoriques liées à cette définition sont maintenant à expliciter. Voilà pourquoi nous nous pencherons sur ses trois objets principaux, soit : l'unité rhétorique et la fonction d'indice *trans* qu'elle occupe dans la dynamique énonciative (1), la réévaluation qui lui est inhérente (2) et les considérations qui sont plus particulièrement liées à son énonciateur (3).

En premier lieu, les expressions « degré conçu », « textuellement autonome » et « répétition du sens figuratif » peuvent ici causer problème quand vient le moment de définir l'indice *trans*. Initialement, l'emploi de la notion « degré conçu » nous permet tout simplement d'expliquer le recours à la transcendance, pour établir une signification, à partir des mêmes concepts théoriques utilisés dans l'analyse de toute unité rhétorique ; il s'agit avant tout d'axer notre monstration sur la synergie des constituants en place, afin de valoriser l'idée d'un principe dynamique. Ainsi, il faut distinguer le transcendant, la nature divine de l'objet visé par l'énoncé (la Parole), et la transcendance, le mouvement induit par l'unité, à partir de l'énoncé. Ensuite, lorsque nous précisons que cette unité est « textuellement autonome », nous signalons qu'elle peut toujours être investie d'un sens (le

³⁴ La notion d'indice *trans* sert à rendre compte en termes linguistiques (rhétoriques) de l'idée « religieuse » que Dina se fait du langage. Ce rapport imaginaire qu'elle entretient avec le langage part du principe que, comme bon nombre de fidèles, elle croit en une Parole unique, divine, préexistant aux usages humains. En ce sens, les mots rapportés se font l'indice que cette Parole existe : ils en sont un possible substitut.

décodage) émergeant de son contexte immédiat (quand on fait par exemple de l'unité « lune » – degré conçu – un « disque d'argent » – degré perçu dans tel énoncé), mais que ce sens, par rapport à la visée énonciative d'ensemble, c'est-à-dire, grosso-modo, transposer une Parole, est considéré comme incomplet. Partant, l'indice *trans* doit être associé à une figure dont le sens est soumis à une relance, en vertu de son origine référentielle imaginée comme divine par un énonciateur se donnant le mandat de transposer une Parole pour un lecteur (souvent par une formule introductive du type : « Jésus m'a dit que... », signe enclenchant l'extase narrative). Par exemple, l'utilisation de « disque d'argent » –degré perçu– deviendrait ici un moyen scriptural pour lui donner un équivalent langagier dont la référence, ou le degré conçu, serait liée, par l'énonciateur même, à une origine divine (transcendante). Dans cette optique, la réévaluation de l'unité entraînerait la mise à jour de sa fonction dans l'énoncé : il ne s'agit pas uniquement pour elle de référer à « lune », c'est-à-dire de répéter des sèmes communs à travers une nouvelle forme lexicale (un disque d'argent est une lune et une lune est un disque d'argent par les éléments partagés : la forme et la couleur), mais d'être pris en charge par un ensemble plus vaste qui récupère ce premier niveau, celui du décodage, en regard d'un second niveau où l'interprétation de sa visée énonciative lui assigne une fonction particulière. En ce sens, un « disque d'argent » n'est pas uniquement une « lune », élément faisant partie de son champ sémantique induit par le contexte, mais une figure utilisée pour traduire une absence insurmontable dont elle se fait le substitut à défaut d'une autre expression humaine. Ainsi, « disque d'argent » serait une figure utilisée par la narratrice, dont la fonction « d'écrivain » est reléguée à celle de « messenger » compétent, dans la perspective de rendre

communicable, à un lecteur éventuel, une indicible Parole. Enfin, la « répétition du sens figuratif », c'est-à-dire le principe qu'en regard de l'énonciation de la transcendance le sens initial de l'unité ne pourrait, à travers elle, que constituer l'objet d'une redondance (« disque d'argent » revient à utiliser « disque d'argent » comme substitut à une absence de Parole), crée un vide indiquant que, comme dans tout énoncé, la signification est à chercher en dehors du discours. Ce qui constitue, ici, une différence remarquable, qui pourrait être propre au discours mystique, est que l'acte scriptural est donné comme le lieu d'une intervention divine : écrire pour répondre au désir du Verbe. L'analyse de l'énonciation nous amènerait à considérer le lecteur, destinataire du texte, comme celui qui devrait globalement l'interpréter à la manière dont l'énonciatrice le considère elle-même, c'est-à-dire comme la verbalisation d'une Parole encodée par un messenger pour quelqu'un ayant besoin de preuves pour croire (nous y reviendrons). L'indice *trans*, parce qu'il tient compte de cette modalité énonciative particulière, serait à considérer comme un « seuil » où l'écriture elle-même deviendrait figure, c'est-à-dire où elle gagnerait à être interprétée comme une intervention divine, un mystère.

En second lieu, la question de la réévaluation de la figure afin d'identifier sa fonction d'indice peut aussi poser problème. Remarquons que, selon la rhétorique du Groupe de Liège (1970), la « marque » prend nécessairement en considération une intention précise aux niveaux de l'encodage et du décodage par le fait qu'on lui présuppose un rôle indiciel : cette possibilité d'être « reconnue » parmi tous les autres éléments de l'énoncé où elle se manifeste est directement tributaire d'une volonté de signifier autrement. Rappelons

également que cette reconnaissance est liée à la notion d'écart, donc à une « distance » entre les degrés perçu et conçu :

L'écart créé par un auteur est perçu par le lecteur grâce à une marque et ensuite réduit grâce à la présence d'un invariant. (GROUPE MU, 1970 : 45) ;

Dans le cas du métasémème, le contexte est nécessairement linguistique, mais cela ne suffit pas à manifester pleinement la marque: il faut faire intervenir en sus des embrayeurs extralinguistiques, à commencer par la conscience rhétorique [...] (*Ibid.*, p. 96)

La marque constitue donc ce par quoi le lecteur reconnaît la figure et lui octroie son statut poétique, son rôle visant à pointer une allotopie devant être réévaluée. Dans le cas où un sujet scripteur se donne pour mission de trouver un correspondant langagier à la Parole de Dieu, cette réévaluation est détournée, puisque la visée énonciative la met en relation avec un hors texte, le transcendant, ne pouvant pas être pris en charge par le symbolique. Ainsi, la figure, objet d'une première réévaluation contextuelle (dans la visée où elle est donnée comme « textuellement autonome ») sera réévaluée, mais à partir de sa fonction énonciative (*trans*), c'est-à-dire celle d'être un substitut de la Parole, de rendre probable son existence intemporelle au-delà du langage.

Enfin, Peirce détermine une relation de contiguïté entre le signe et son objet, qui rappelle le fonctionnement d'une métonymie (la fumée indique la présence d'un feu) où les éléments en synergie font partie d'un ensemble commun. Une précision de Kristeva s'avère ici essentielle :

[...] le procès dit métonymique du langage opérant sur l'axe de la contiguïté, favorise les relations logiques intra et transphrastiques (exprimées par les connectifs, les auxiliaires, les pronoms, les adverbes, les rapports de présupposition renvoyant au contexte), de même que la capacité métalinguistique (interprétation d'un signe par un autre) [...] la métonymie serait seulement le glissement d'un signe à un autre selon leur relation de contiguïté, et désignerait à chaque fois une relation de subordination logique et/ou syntaxique; [...] (KRISTEVA, 1974 : 232)

Nous suggérons que dans le cas spécifique de l'indice *trans*, cette relation soit davantage de type métaphorique puisque ses éléments, dans le cadre d'une écriture intimiste où un énonciateur prend un engagement face à son lecteur (pacte autobiographique), appartiennent à deux ensembles différents : le premier est relatif à l'univers du discours, alors que le second relève du transcendant. La conjonction entre les deux est assurée par l'énonciateur-modèle, à considérer comme un « accès », c'est-à-dire un intermédiaire dont la tâche scripturale, par ailleurs représentée dans l'écrit (le « pacte d'identité », tel que défini par Lejeune), est explicitement liée à l'écriture du transcendant définissant l'identité du sujet. En effet, la crédibilité du modèle, qu'il rend vraisemblable par une diégèse liant ses vertus spirituelles à son habileté « héroïque » à accomplir une mission d'écriture (son historicité propre), crédibilise sa fonction d'accès au niveau énonciatif, notamment, répétons-le, par l'établissement du pacte autobiographique initial. Par conséquent, l'énonciateur doit lui-même être considéré comme une figure du discours: un « je » métaphorique, indice *trans* ayant pour fonction de « donner accès à » du fait que l'acte scriptural, tout comme lui, est représenté dans l'écrit. L'écrit métaphorique, pris en charge par un énonciateur métaphore de l'écrit, fera globalement de ces deux éléments des indices *trans*.

Dans ce tissu de métaphores débouchant sur une interprétation de l'écriture comme acte divin, aucun écart ne peut être mesuré. C'est précisément cette analogie « avortée », le théâtre d'une absence rendue présence par un modèle, que nous nommons l'extase figurative, c'est-à-dire la **concrétisation d'une Union entre le langage et la Parole (le transcendant), le premier servant de substitut au second, malgré le hiatus référentiel fondant l'analogie entre les deux. Cette concrétisation est fondée sur un crédo opérationnel au niveau de l'encodage, de la part d'un énonciateur « modèle de foi », et d'une interprétation, de la part d'un lecteur idéal le reconnaissant comme tel (selon le mode de la croyance religieuse).** L'analyse du signe de Caïn nous permettra maintenant d'étayer la première partie de notre explicitation.

La Parole, que la pensée mystique dit « expression » de Dieu, est inscription, « marque », et peut être considérée comme une vérité pour cette humanité qui depuis le péché originel se trouve en « errance », à la recherche d'un Dieu qui l'a bannie d'un état de grâce (l'Éden) et dont elle conserve la nostalgie. Pierre-Marie Beaude fait un lien éclairant entre cette errance de l'humanité et le « signe » de Caïn, qui en fait certes un paria mais qui, paradoxalement, constitue ainsi le signe (preuve) de son Union au Père:

Un signe, ici, est quelque chose par lequel Dieu se rappelle (l'arc-en-ciel) ou encore par lequel l'homme se rappelle (signe de Caïn, signe des luminaires pour le calendrier). Avec le régime du signe, une lisibilité de la chose se met en place en l'absence de la chose. [...] On ne représente pas une chose présente. L'ordre de la représentation se pose sur fond d'absence. (BEAUDE, 2001 : 122).

Rappelons que le mythe en question raconte que par jalousie Caïn a tué son frère Abel. Dieu le chasse alors de sa terre natale et le condamne à vivre au loin. Pour le protéger de ses semblables, donc de ceux qui seraient susceptibles, tout comme lui, de répéter l'acte de tuer, Il prend soin de lui accorder sa protection en le marquant d'un signe distinctif que ces derniers pourront reconnaître :

« Vois ! Tu me bannis aujourd'hui du sol fertile, je devrai me cacher loin de ta face et je serai un errant parcourant la terre : mais, le premier venu me tuera ! » (Gn 4 :14)

« Yahvé lui répondit : Aussi bien, si quelqu'un tue Caïn, on le vengera sept fois et Yahvé mit un signe sur Caïn, afin que le premier venu ne le frappât point. » (Gn 4 : 15)

« Caïn se retira de la présence de Yahvé et séjourna au pays de Nod, à l'orient d'Éden. » (Gn 4 :16)

Le mythe nous laisse entendre que le signe porté par Caïn (corps-texte) est certainement une Parole, concrétisation langagière d'une union entre l'humanité et son Créateur. Unité rhétorique pouvant être décodée de multiples façons (selon le motif qu'elle représente), mais se trouvant soumise à une interprétation différente par le fait qu'elle soit donnée comme une inscription « mise » par Yahvé, elle a le pouvoir de protéger Caïn de ses semblables. Confrontée à une absence référentielle (le « signe » ne pouvant ultimement renvoyer à rien d'autre qu'à ce qu'il est, c'est-à-dire un « signe »), la marque est appelée à devenir l'indice de la transcendance, c'est-à-dire l'évocation de plus grand (Dieu) qui, à défaut d'être récupéré dans le décodage intrinsèque dont elle constitue l'objet, doit être interprété en regard de la visée énonciative d'où elle origine. Malgré le hiatus entre le

signe et son référent, il oblige pourtant, précisément chez celui qui le « reconnaît » comme signe (Caïn lui-même et tous ces autres qui éviteront de le frapper), une analogie basée entre une inscription et une Parole, entre un « canal » et Dieu. Selon ce crédo, l'inscription peut alors être considérée comme une preuve d'Union ; même si cette dernière condamne son porteur à l'exil, elle vient aussi prouver qu'il est le fruit de la miséricorde divine et que cette miséricorde pourrait être appliquée à quiconque respecte la Loi (ne pas utiliser la violence). En ce sens, il n'est plus vraiment bourreau mais plutôt victime : son supplice, qui est d'être « reconnu », implique aussi qu'il soit un sacrifié de Dieu, un anti-modèle.

Consciente que son texte sera lu, puisqu'on en lui a fait la commande, Dina Bélanger se doit de trouver les moyens qui lui permettront de traduire son expérience héroïque. Pour y arriver, elle a souvent recours à l'écriture de « tableaux » qu'elle prétend être d'inspiration divine (engagement face à son lecteur). L'analyse de l'un d'entre eux (« La croix dans le cœur » -BÉLANGER, 1995 : 107) nous permettra maintenant d'illustrer, dans un texte mystique, l'extase figurative par la monstration que les unités rhétoriques qui y sont dynamisées obligent un recours à la transcendance afin de leur assigner la fonction de substitut de la Parole.

Dina écrit : « Sa main [à Jésus] tenait une croix. Une première fois, il entra le pied de la croix dans mon cœur. Plus tard, il l'enfonça davantage. Enfin, il la plaça en entier, avec les deux bras, en l'entrant profondément ; il avait fallu déchirer. » (p. 107). Dans la perspective d'une lecture idéale, ce n'est pas parce que les figures à thématique religieuse,

exploitées dans les tableaux, paraissent familières qu'elles peuvent pour autant faciliter l'identification d'un référent, du moins dans le cadre d'une écriture où un énonciateur se donne le mandat d'encoder la Parole. En effet, ces thèmes ne font que répéter les lieux communs (Jésus, la croix, le cœur, etc.), des concepts auxquels la théologie a habitué le lecteur et dont il peut se faire mille images. À la base, c'est-à-dire avant toute considération qui soit d'ordre contextuel ou énonciatif, si l'unité « Jésus » renvoie à un personnage historique, voire à une certaine iconographie imaginée par les artistes, elle est loin de pouvoir être investie d'un référent précis. Son exploitation discursive ne changera pas grand-chose à la situation. Dans le *Cantique*, c'est précisément un acte de foi qui engage l'énonciatrice à affirmer que la « lumière [de la voix de Jésus] présentait aux yeux de [son] imagination des tableaux [qu'elle] ne connaissai[t] pas. » (p. 104), autorisant de ce fait une interprétation ciblée du contenu de ces tableaux relativement à leur fonction scripturale (rapporter le « contenu » de la voix). Cette écriture est directement imputable à une inspiration divine (la voix de Jésus) obligeant le recours à la transcendance pour être interprétée comme telle par le lecteur, puisque c'est dans ce sens que ces tableaux ont été, dans un premier temps, encodés par la narratrice (toujours dans la supposition d'une lecture idéale). Les unités qui se trouvent dynamisées dans le tableau précédemment cité au début de ce paragraphe ne peuvent généralement pas être interprétées d'une façon littérale (le pacte générique initial, conjugué au contexte, nous empêche de leur octroyer cette portée signifiante). Ainsi, la reconnaissance de « marques » distinctives, c'est-à-dire la perception d'un décalage entre les unités impliquées et le cadre contextuel, autorise une lecture poétique de ce qui peut être identifié comme des métaphores. Ces métaphores, si

elles mettent en évidence la thématique de la souffrance christique (la croix qui s'enfonce profondément et l'action de « déchirer ») dont Dina se dit « marquée », révèlent surtout le désir de figurer un état émotionnel avec des termes triés sur le volet. Ce n'est pas parce que la narratrice interprète elle-même son tableau (« Ce dernier acte figurait que le Sauveur, avec sa croix, régnait en moi. », p. 107) que la question de la référence est pour autant réglée, du moins pas dans la perspective qui nous intéresse. Puisque l'unité « croix » assure une dominante dans l'énoncé, nous nous pencherons davantage sur son analyse.

La reconnaissance de la « croix » comme unité rhétorique, objet d'une première réévaluation, entraîne une seconde réévaluation en regard du rôle énonciatif dont Dina l'investit. En effet, si dans un premier temps la croix est possiblement analogue à la douleur christique, à une appartenance à Jésus, ou à tout autre sens induit par le contexte (le décodage contextuel de la figure qui relève davantage de la reconnaissance d'une symbolique), cette première lecture s'avère incomplète de par la modalité énonciative qui lui assigne la fonction bien précise d'être un élément « originant » de la voix. À ce stade-ci, la métaphore est donc reconnue comme une métaphore et son sens peut, ou non³⁵, être soumis à un décodage. Selon les principes d'une écriture de la transcendance, et non selon ceux d'une dynamique interne qui établit une correspondance entre « croix » et « règne du Sauveur en moi », l'unité ne peut renvoyer qu'à elle-même dans la mesure où sa référence (le degré conçu d'une figure déjà textuellement autonome) se trouve non seulement

³⁵ Nous soulignons l'alternative puisque la possibilité d'une lecture littérale, quoique peu probable, en reste une. Tel lecteur croyant pourrait, en effet, occulter l'idée qu'il s'agit d'une métaphore.

absente du discours mais est inexistante, sinon selon un crédo pré-textuel, une pétition de principe stipulant que Dieu existe et que sa Parole, dans un texte autobiographique où la question de la référence se pose d'une façon particulière, puisse être encodée. En effet, quel élément qui serait d'origine transcendante pourrait remplacer l'unité « croix » ? Dans un second temps, elle peut donc être considérée comme un indice *trans*, fonction de l'unité, puisqu'elle oblige un recours à la transcendance, comme le fait elle-même l'énonciatrice, pour être pleinement actualisée. L'effet textuel qui peut en être dégagé est de l'ordre de la monstration d'une vérité spirituelle : en ayant recours à la transcendance, Dina soutient que le transcendant n'est pas une lubie, puisque ses mots en constituent un substitut langagier et qu'elle y engage sa parole (elle témoigne). Par ailleurs, la justification de sa crédibilité à bien témoigner (avouée ou non) garantira la réussite de son projet scriptural. Bien évidemment, avons-nous ici le besoin de préciser que l'encodage comme acte de foi nécessite parallèlement un décodage qui sera du même ordre ? Ainsi, force est d'admettre que les unités rhétoriques utilisées pour « témoigner » d'un plan spirituel laissent un passage à vide entre ces unités et ce à quoi elles réfèrent (extase figurative), passage qui, dans un texte mystique, se doit d'être comblé par un acte de foi motivant à la fois son énonciation et son interprétation empirique.

En somme, la parole des mystiques assure la survivance d'un mythe, celui d'une Parole transcendante, origine du langage, dont la seule possibilité de lui assigner un correspondant langagier ferait de son énonciateur un personnage légendaire, presque un oracle. Comme son incessante mouvance et son irréductibilité l'obligent à toujours rester

vivante, cette Parole se doit d'être reconduite à travers les millénaires et les différents espaces socioculturels qui en assurent l'émergence:

Comme toute activité humaine, le sens profond du discours religieux est hautement incarné dans l'espace-temps, dans un milieu culturel bien spécifié. Notre compréhension du *theos* est forcément fonction de notre compréhension du cosmos. Ainsi, avec la dérive des cultures, les expressions religieuses doivent continuellement être reprises et réajustées, si elles veulent continuer à avoir approximativement le même contenu sémantique fondamental et même tout simplement à être signifiantes. (CHARBONNEAU, 2001 : 186)

Selon les paramètres d'une mystique littéraire, ce sont les voix de ceux qui associent l'expression de cette Parole, inspirée par la Voix, à un acte de foi scripturale qui font entrer leurs énonciateurs dans la légende. Protéiforme et caméléonesque, cette Parole se nourrit de l'identité de ceux qui la profèrent, c'est-à-dire qu'ils en viennent à la personnifier en la rendant indissociable de la narration de leur historicité personnelle : ils en constituent une incarnation. Idéalement, le seul fait qu'ils aient « ouvert la scène du langage » pour témoigner leur foi (extase narrative et extase figurative) est de l'ordre d'un engagement moral dont la portée signifiante échappe à la dichotomie « vrai/faux ». Dans cette dynamique référentielle, s'établissant à partir de croyances religieuses, d'authentiques témoins ne peuvent, en effet, que produire d'authentiques discours qui, toujours à la lumière de la foi, sont porteurs de vérité.

En devenant un « porte-Parole », Dina donne un visage au transcendant, le personnalise, le « canalise », l'actualise...

7. Conclusion

Dans le présent chapitre, nous avons constaté que l'écrit de Dina Bélanger, réponse à une commande d'écriture imposée par les supérieurs³⁶, construit un cheminement héroïque vers la sainteté. La reconnaissance de l'héroïcité de la narratrice par son lecteur idéal, qui est tout comme elle « consacré » à Dieu, sera facilitée par l'intégration de ce dernier à la diégèse, en ce sens il est tout près du lecteur virtuel imaginé. Trois astuces complémentaires sont à cet effet utiles : la création d'un espace intimiste (pacte autobiographique), l'utilisation de certains procédés langagiers afin de l'interpeller directement, et un savant mélange de lieux communs (l'événementiel banal relatif au quotidien) et d'étrangeté (le merveilleux chrétien y faisant irruption) qui le pousseront éventuellement à l'imitation.

L'extase narrative, théorisée par Vuarnet, nous a permis de tenir compte du principe que pour donner la Parole à l'Absent, Dina se devait de passer soit par la prosopopée (les colloques) ou l'allégorie (les tableaux), mettant ainsi en valeur la fonction poétique de l'écrit et l'écart qu'elle imposait entre un premier niveau, qui visait à raconter le quotidien

³⁶ Lorsque le terme « supérieur » sera utilisé au pluriel, nous privilégierons habituellement le masculin afin d'alléger (« les supérieurs »).

d'une âme consacrée à Dieu, et un second, qui misait davantage sur la transposition de révélations divines (du type : « Jésus m'a dit que »). Complémentairement, l'extase figurative nous a fait comprendre qu'au niveau des unités rhétoriques se trouvant régies par ces modalités discursives particulières (l'extase narrative), c'est-à-dire une façon bien particulière d'organiser le discours afin de communiquer la Parole, une « absence » se dessinait aussi. Cette absence imposait une impossible correspondance entre ces unités, reconnues comme telles au décodage, et ce à quoi elles référaient, c'est-à-dire le transcendant. D'une part, c'est la reconnaissance que les unités rhétoriques servent de substitut à la Parole, ce qui en fait des indices *trans*, et d'autre part, que leur énonciateur est apte (crédible) à assurer le transfert de cette Parole par l'écriture, qui constituent le principal enjeu de l'écriture mystique.

Que ce soit par intention ou par effet, le texte mystique écrit par obéissance exploite la reconnaissance comme principal agent dynamique. Initialement reconnue comme un modèle de foi par les supérieurs de sa communauté, la « douloureuse » devra en quelque sorte remplir le mandat d'illustrer ce qui a légitimé, selon son point de vue, cette reconnaissance. Cette tentative d'incarner sa foi, c'est-à-dire de lui octroyer une « lisibilité », stimulera, en contrepartie, la reconnaissance de son rôle d'énonciatrice du transcendant, puisque dans l'écrit mystique la question de la foi est souvent relative à la faculté qu'a le sujet de transposer une inspiration divine (acte de foi). Ainsi que nous l'avons théorisé, et que nous l'illustrerons par l'analyse du *Cantique d'actions de grâces*

ou Chant d'amour de Dina Bélanger, la parole des mystiques, fort puissante, en arrive effectivement à être considérée comme le substitut de la Parole de Dieu.

CHAPITRE II

LE *CANTIQUE* : VERS LA POÉTISATION DE L'ÉCRIT

1. Introduction

Ma fille, me dit la Sainte Vierge, tant que tu resteras intimement unie à moi, ne crains pas l'illusion; je t'en garderai toujours. Tant que tu t'appliqueras à ne chercher que Dieu seul avec une grande pureté d'intention, ne crains pas les contradictions; mon divin Fils saura les faire contribuer à la gloire de son Père et au règne de son amour. (BÉLANGER, 1995 : 381)

Une logique articulatoire nous incite à faire une lecture unifiée des quarante-six chapitres du texte et de l'« Introduction » que nous répartissons en trois phases. Le quarante-septième chapitre, ou l'« Épilogue », ajouté après la mort de Dina et écrit par Dom Léonce Crenier (prêtre au gouvernail de la première édition –1934), sera analysé lors de l'étude des documents paratextuels (chapitre trois de cette thèse). La **première phase**, intitulée « *INTRODUCTION* » (pp. 39-40), permet à la narratrice d'expliquer ce qui l'a amenée à écrire, tout en lui offrant la possibilité de cibler les objectifs de son travail scriptural. Les dix-neuf chapitres de la **seconde phase** (I à XIX, pp. 41-192) construisent le portrait d'une sainte qui est supposément digne d'être le messenger d'une « voix »

entendue intérieurement; ce portrait est organisé par la narration de certains faits biographiques auxquels Dina accorde un traitement qui souscrit, grâce à l'alternance de deux isotopies principales (terrestre et spirituelle), à l'établissement d'une polysémie inductrice des premiers balbutiements d'un effet de « transcendance », d'où une possible diffusion de la « Parole », mais dans l'optique où l'énonciatrice, piégée par sa « tiédeur » humaine (son manque de foi), ne fait ici que « **donner la parole à la Parole** » afin de valider sa propre prédestination à la sainteté. La **troisième phase** est constituée de deux parties complémentaires : « Abandon », débutant le 15 août 1924 pour se terminer le 25 janvier 1925 (essentiellement les chapitres XX et XXI, pp. 193-208) et « Message », ce journal spirituel resté inachevé (les chapitres XXII à XLVI, pp. 209-391) et qui illustre l'entrée graduelle de l'énonciatrice dans ce qu'elle nomme la « Trinité », c'est-à-dire un espace « fabuleux » (relatif à la fable). La narratrice donne alors la **Parole au lecteur**. Cette troisième phase du *Cantique*, dans laquelle l'alternance des isotopies cède sa place à la substitution de l'une par l'autre, impose la dominance du thème spirituel et, dans le contexte, la poétisation globale de l'écrit qui lui est indissociable. Cette étape ultime, qui est néanmoins représentative de tout cheminement mystique « canonique », crée le sentiment que la narratrice s'est libérée de tous ses liens terrestres et que son écriture est Union en acte. La transition de la « Parole » au « Verbe », produit d'un renversement faisant passer d'un univers plutôt factuel (seconde phase) à un monde généralement fabuleux (troisième phase), va nous amener à analyser l'évolution suivante : de simples faits biographiques acquièrent rétrospectivement la possibilité de prendre une envergure

poétique de par cette capacité qu'a une figure de « contaminer » l'énoncé dont elle fait partie.

2. Phase 1 : « INTRODUCTION. LOUÉS SOIENT À JAMAIS JÉSUS ET MARIE! »

Toute la problématique liée à la sainteté à « négocier » dans et par le texte autobiographique est posée dès l'*Introduction*. Ainsi que nous l'avons précédemment mentionné, la supérieure a imposé à Dina Bélanger le devoir d'écrire son autobiographie à une étape où, suite à une vie de pratiques religieuses assidues; son seul but était de se perdre dans la contemplation. Commencé en mars 1924 et achevé le 30 juin de la même année, les deux premières phases du *Cantique* (l'«INTRODUCTION» et les chapitres I à XIX), soit la partie qui se présente davantage comme une autobiographie, ont été écrites alors que la narratrice croyait qu'il ne lui restait que quelques mois à vivre. Pour les besoins de notre développement, rappelons également que c'est alors qu'elle se trouvait au noviciat que la voix de Jésus lui avait annoncé qu'elle mourrait le 15 août 1924 (p. 155). Convaincue qu'elle se trouve donc dans les grâces ultimes précédant son entrée dans la Trinité, Dina se sent dépassée par les événements et se lance dans son projet de *Cantique* pour obéir : il lui reste peu de temps...

Cette « INTRODUCTION », une envolée lyrique constituée de quatre paragraphes, circonscrit l'entreprise d'écriture que la religieuse s'apprête à accomplir. Quatre parties complémentaires peuvent facilement être identifiées : «*thématisation* de l'écriture »,

« évocation du portrait de la narratrice », « conscientisation d'une mission » et la figure de « la Vierge comme intermédiaire ».

2.1 Premier paragraphe : *thématisation* de l'écriture

D'entrée de jeu, les premières lignes, qui présentent la problématique scripturale, posent une difficulté à résoudre. En effet, lorsque Dina réfère à « l'obéissance » qui l'oblige à écrire sa vie (p. 39), elle renvoie d'évidence à l'ordre donné par la supérieure de Sillery qui a sans doute pressenti que la mystique devait laisser une trace posthume d'elle-même: « Vous allez écrire votre vie, ma chère sœur. » (p. 15). Comme ce fut le cas pour Thérèse Martin (la carmélite de Lisieux), on a probablement jugé que Dina Bélanger avait de son vivant les qualités qui en feraient une sainte. Sa supérieure témoigne d'ailleurs de ce qui suit: « Au cours d'une conversation, nous causions de l'ordre qui fut donné à certaines âmes saintes d'écrire l'histoire de leur vie; la pensée de Mère Sainte-Cécile de Rome me traversa l'esprit; » (p. 15). Nous sommes d'avis qu'écrire par « devoir » implique des considérations, à la fois formelles et thématiques, qui diffèrent d'une écriture librement consentie. En obéissant, le scripteur s'engage ainsi à livrer une marchandise spécifique qui ressemblera à ce qu'ont pu faire toutes ces autres âmes qui ont avant lui été sélectionnées par leur communauté pour raconter leur vie³⁷.

³⁷ Il est intéressant de mentionner qu'il n'est pas rare de retrouver dans les archives des couvents des autobiographies posthumes laissées par des religieuses à qui on a ordonné d'écrire leur vie. La seule différence tient ici au fait que le *Cantique* de Dina Bélanger a été publié et que cette publication, en plus de manifester un désir de reconnaissance de la part de la communauté d'où elle est issue, expose ledit document à une lecture publique.

Dès le départ, deux « lieux », donc deux regroupements thématiques déterminants, sont identifiés. Dina expose sa grande difficulté à concilier sa promesse de ne s'occuper que de Jésus, lieu de la prière (isotopie « spirituelle »), et celle de respecter l'un de ses vœux en obéissant à ses supérieurs, lieu de l'écriture (isotopie « terrestre ») : « Ô Jésus, je t'ai promis de ne plus penser au passé afin de m'occuper de toi seul, dans le moment présent, et voilà que l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois que je croyais morts ici-bas » (p. 39). Cette opposition entre le spirituel et le terrestre, qui sont d'abord donnés en alternance, est bien mise en évidence. On peut dès lors lui attribuer les composantes suivantes, objet d'une antithèse pronominale:

Lieu de la prière : relatif à Jésus, au « tu », à la nature « divine », au spirituel, au présent;

Lieu de l'écriture : relatif à la narratrice, au « je », à la nature humaine ou terrestre qui est déjà « morte »; aux jours d'autrefois.

À l'origine, en somme, un paradoxe qui va à l'encontre des désirs intimes du « je » : entrer dans l'action en écrivant « l'histoire de sa vie » alors que tout ce qu'il souhaite est de se laisser aller à la contemplation intérieure. D'une part, le « lieu de la prière » est associé au souhait de s'oublier pour laisser toute la place au divin; il suppose l'abolition du « moi » humain pour fusionner à un « tu » transcendant; ce lieu est directement rattaché au désir de l'irréversible union, de cette mort qui ne saurait tarder. D'autre part, le « lieu de l'écriture » implique un effort d'intellectualisation des événements vécus (rétrospection) et inclut la prière, qui gagne ici à être considérée comme faisant partie de « l'historicité » de

la narratrice, de cette écriture d'un *Cantique* (une prière donc) faisant également partie de sa vie. Ce « lieu de l'écriture » est directement chapeauté par l'accomplissement d'un devoir (d'où les préoccupations scripturales évoquées lorsque Dina réfère à « l'obéissance » la forçant à écrire) et parce qu'il suppose la mise en scène du « moi », il impose également une coupure radicale de l'élan contemplatif afin de « revivre ces jours d'autrefois » (p. 39). Cette dichotomie, qui présente des composantes apparemment inconciliables, devrait pourtant être abolie par l'écrit; il sera donc nécessaire que Dina trouve la stratégie adéquate lui permettant de concilier ses deux engagements, c'est-à-dire se consacrer uniquement à Jésus (prier) et obéir à ses supérieurs (écrire). C'est, on va le voir, ce qui dynamisera la démarche scripturale et qui orientera le contenu des trois principales phases du texte.

Nous remarquons que ce premier paragraphe énonce clairement un second paradoxe, qui nous amène à préciser l'antithèse initiale afin de mettre aussi l'accent sur la seconde opposition qu'elle implique³⁸:

- Lieu de la prière :** **opposition temporelle** entre le passé à raconter (terrestre) et le présent « éternel » à vivre (spirituel);
- Lieu de l'écriture :** **opposition pronominale** entre le « je » (terrestre) et le « tu » (spirituel).

³⁸ Nous analyserons exclusivement la première (opposition temporelle), considérant le fait que nous avons précédemment expliqué la seconde (opposition pronominale).

Dans l'opposition temporelle, le problème est lié à un passé à raconter versus un présent à accomplir; ce passé, que la narratrice croyait mort à jamais et qu'elle se doit maintenant de révéler par obéissance, l'amènera à parler d'elle-même, ce qui va à l'encontre de sa promesse : « Je t'ai promis de ne plus penser au passé afin de m'occuper de toi seul, dans le moment présent. » (p. 39) Lié à l'aspect biographique et au narratif de par l'action de *raconter* qu'il impose, ce passé réfère à l'historicité terrestre de Dina, à sa nature humaine. Le présent, celui de la contemplation, est davantage associé à ce qui est « éternel »; il est axé sur l'évocation d'une vie spirituelle et induit une dimension poétique de par le lien qu'il entend tisser avec le « divin ». Pour bien saisir cette problématique, nous devons considérer le fait que Dina, qui commence à écrire en mars 1924, se sent « écartelée » entre son passé à raconter et son présent, moment où elle a l'impression d'avoir été substituée par Jésus; voilà pourquoi elle prend la peine de préciser : « "Ce n'est plus moi qui vis, c'est Jésus qui vit en moi." » (p. 39)

2.2 Deuxième paragraphe : évocation du portrait de la narratrice

Le deuxième paragraphe esquisse un rapide portrait de ce qu'a été la vie de Dina, de sa naissance factuelle (« la première lueur de ma raison », p. 39) au moment où Jésus l'a plongée dans l'immensité de ses grâces et de ses miséricordes et qu'elle est devenue comme une « petite éponge dans l'océan » malgré les « infidélités [...] sans nombre » (p. 40). Une interrogation rhétorique posée au départ (« Ô mon tendre Époux, comment puis-je traduire tes bienfaits infinis! », p. 39) insiste une fois encore sur la problématique

concrète d'écriture. Le « comment puis-je traduire » peut en effet aussi bien exprimer un manque de moyens face à la grandeur divine à exprimer (« immensité de tes grâces et de tes miséricordes », p. 39-40), qu'une absence de connaissances pour représenter ces « bienfaits » dans le texte qu'elle s'apprête à écrire (« Mon extrême pauvreté, ma faiblesse », p. 39). Nous voyons là le désir de régler le problème, ou du moins, de chercher un moyen pour y arriver. Évidemment, ce qui court en filigrane, la réponse à cette interrogation, c'est-à-dire l'enjeu de la quête de l'héroïne, c'est la « sainteté » que sous-tend la commande d'écriture de la supérieure. C'est en poursuivant l'antithèse que la narratrice arrive à développer les deux isotopies déjà posées, soit le terrestre et le spirituel. Nous pouvons ainsi montrer que les lieux de l'écriture (terrestre) et de la prière (spirituel), puisqu'ils impliquent des champs lexicaux explicites, sont analogues au profane et au sacré :

Lieu de prière

SPIRITUEL

Sacré

Jésus (« tu »)

- « bienfaits infinis »
- « donner »
- « pardonner »
- « immensité des grâces »
- « appels »
- « caresse »

Lieu de l'écriture

TERRESTRE

Profane

Dina (« je »)

- « extrême pauvreté »
- « faiblesse »
- « profondeur de mon néant »
- « petite éponge »
- « froideur, oublis »
- « Ingratitudes sans nombre »

Les éléments associés à la nature humaine, à ce qui est relatif au terrestre, et par extension à la dimension matérielle de l'écriture, ont une connotation péjorative, alors que ce qui est relatif au spirituel, et dont le champ lexical réfère à l'univers poétique d'un « tu » immatériel, est définitivement mélioratif. L'énoncé : « Dès la première lueur de ma raison, tu t'es montré à mes yeux pour les charmer, à mon âme pour la ravir. » (p. 39) implique d'ailleurs cette dialectique « corps-âme », à laquelle nous en venons à associer le « je » et le « tu ».

Si le premier paragraphe marquait le problème de la promesse faite à Jésus de ne s'occuper que de lui seul versus le devoir de raconter sa vie, le second paragraphe esquisse une hypothèse qui pourrait le régler. La figure de « l'éponge » ouvre effectivement une piste intéressante : « Tu m'as plongée dans l'immensité de tes grâces et de tes miséricordes, comme une petite éponge dans l'océan. » (p. 40) Dans cette analogie, le sème de « l'absorption » attire particulièrement notre attention : l'éponge (Dina) qui absorbe l'océan (Dieu, ses grâces), en plus de faire l'apologie de la grandeur divine par le contraste saisissant entre l'immense et le petit, appelle la possibilité d'un deux en un : toutes les pores de l'éponge se trouvant imbibée d'eau, c'est cette dernière qui en vient à contenir l'océan, donc Dieu. « Imbibée » du divin, la narratrice pourra écrire sa vie tout en demeurant en état de grâces, puisqu'elle possède Dieu, comme l'éponge possède l'océan. Cependant, « se raconter » consiste d'abord et avant tout à penser à soi.

2.3 Troisième paragraphe : conscientisation d'une mission

Le troisième paragraphe propose la résolution possible du problème évoqué plus haut : une nouvelle prise de conscience est envisageable pour que s'actualise la substitution de l'abject par le sacré (un renversement). Devenue l'éponge imbibée de tant de grâces, la narratrice règle son problème d'écriture en le confiant à Jésus : « Ô Jésus, écris toi-même ces pages pour chanter mon cantique d'actions de grâces; » (p. 40). Cet acte de foi qui lui fait croire qu'elle peut laisser « écrire » Jésus en écrivant elle-même lui donne le moyen de concilier ses deux devoirs : respecter ses vœux, s'adonner à l'écriture, tout en tenant sa promesse de s'abandonner à Jésus. Le caractère « profane » particularisant le « je » et sa promesse rendant difficile son expérience scripturale seraient transcendés en confiant tout au « tu » qui prendrait alors tout en charge; par conséquent, le profane (le passé, le « je », le *Chant d'amour* humain) serait transformé en sacré (le présent, le « tu », le *Cantique d'actions de grâces* divin). Si Jésus écrit à sa place, la narratrice pourra alors prouver au lectorat que, à condition d'avoir la foi, le paradis existe vraiment sur Terre et que son écrit en constitue une preuve : « pour prouver, une fois de plus, que le paradis, le bonheur parfait de l'âme ici-bas consiste à T'AIMER ET À TE LAISSER FAIRE. » (p. 40)

2.4 Quatrième paragraphe : la Vierge comme intermédiaire

La narratrice a maintenant confié à Jésus l'écriture de son *Cantique*, résolvant du même coup son dilemme. La Vierge, à laquelle Dina s'identifie dans sa démarche scripturale, permettra que son Fils, le Verbe, soit donné au lieu d'une simple « écriture ». En tant que mère de Jésus, elle autorise l'avènement du divin, donné ici comme l'action du Christ en sa servante : « Tu m'as donné toutes les grâces sans en excepter une seule, par Marie, ta bonne Mère et la mienne, oh! que j'aime tant! et sans cesse aussi je veux vivre en la laissant agir librement en moi pour mieux favoriser ton action. » (p. 40) En assurant la médiation entre le « je » et le « tu », Marie peut en effet aider l'énonciatrice du *Cantique* à spiritualiser ses écrits afin de contribuer à la diffusion du Verbe.

La problématique d'écriture formulée puis hypothétiquement résolue est liée à la dyade « profane/sacré » et à ses composantes immédiates (« je »/« tu », « présent »/« passé »). L'ensemble annonce un itinéraire où vont s'entrecroiser les isotopies terrestre et spirituelle. La narratrice laisse entrevoir une démarche scripturale où le thème spirituel, parce qu'il est associé à « l'éternel », devra prendre toute la place.

3. Phase 2 : Prédestination à la sainteté (chapitres I à XIX, pp. 41-192)

La deuxième phase, relevant davantage de l'autobiographie mystique, met en place le portrait d'une jeune fille passionnée par la foi. Ce portrait, prétexte à l'illustration d'une sainteté en devenir, est dynamisé par une « tension » induite par la confrontation des genres. Le « terrestre » versus le « spirituel », deux isotopies qui seront d'abord données en alternance, marqueront une opposition entre les faits biographiques, qui sont globalement d'ordre narratif, et les colloques et les odes, par lesquels s'impose le poétique. Nous constaterons que les isotopies en question évoluent en parallèle, mais d'une façon inverse: à mesure que l'héroïne met à l'avant-plan sa nature spirituelle (les colloques et les odes), ce qui relève du corps (les faits biographiques) tend à être *sublimé*, d'où une diminution de la tension générique qui progressera vers une fusion des deux. Cette dynamique, par laquelle sera privilégié le thème spirituel, ira de pair avec une poétisation croissante du discours.

3.1 Les quatre parties constitutives de la phase 2

L'écriture des dix-neuf chapitres de la seconde phase du *Cantique* s'est échelonnée sur environ quatre mois : « Ces pages de mon *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* ont été commencées en mars 1924; je les ai terminées le 30 juin suivant. » (p. 192). Ils tracent un itinéraire spirituel où tous les éléments sont motivés par l'attente de la mort devant arriver le 15 août 1924 : « Je suis poursuivie, oui, poursuivie d'écrire, car le temps

presse... » (p. 50). Au départ, il convient de prendre acte que c'est une interprétation « abusive » de la « voix » qui oriente le développement de l'anecdote, car nous savons que cette mort annoncée en mai 1923 (soit quinze mois avant le 15 août 1924) : « Tu vas faire profession; et puis, un an plus tard, aussi le 15 août, en la fête de l'Assomption de ma Mère, je viendrai te chercher par la mort. » (p.155) n'est pas arrivée comme prévue. C'est en attendant sa grande « délivrance » que Dina rédige les pages qui nous retiennent ici et par lesquelles elle tente à la fois de faire une récapitulation hâtive de son existence, par devoir envers ses supérieurs, et de rendre grâce à Dieu, selon la promesse faite à Jésus. Combinaison d'un devoir et d'une promesse, cette partie se présente comme la description d'une prédestination à la sainteté. Pour avoir une bonne idée de l'ensemble, il est pertinent de montrer le rapport dynamique qu'entretiennent ses principales composantes. Quatre temps interdépendants peuvent alors être épinglés :

1. **Une enfant prédestinée**
(chapitres I à VI; pp. 41-85)
2. **Un apprentissage musical annonçant les compétences spirituelles**
(chapitres VII à X; pp. 86-118)
3. **Une identification à Jésus (postulat et noviciat)**
(chapitres XI à XVI; pp. 119-165)
4. **La substitution**
(chapitres XVII à XIX; pp. 166-192)

3.1.1 Une enfant prédestinée

L'incipit met en branle le récit, promettant un programme à tonalité spirituelle:

Le bon Dieu, à l'aube de ma vie, m'a enveloppée, il me semble, dans le manteau protecteur de la Vierge bénie; mes yeux virent la lumière le jour de l'ouverture du mois de Marie, un vendredi, et ce soir-là même, la grâce du saint Baptême chassait le démon de mon âme pour y laisser régner en maître l'Esprit divin. J'appartenais à Jésus, et à sa Mère qui allait veiller sur mes premières années par deux anges gardiens visibles, mes excellents parents. (p. 41)

Dès les premiers mots, les éléments en place concourent à attribuer à Dina une origine étonnante. Fille de Dieu, qui l'a enveloppée, lui semble-t-il, dans le manteau de la Vierge, sa « Mère », elle est baptisée sans attendre pour chasser « le démon » de son âme. Deux figures créent une insistance relative à la double protection dont elle a été privilégiée : le « manteau » comme les « anges gardiens » lui assurent déjà toute l'assistance dont elle aura besoin pour actualiser ce qu'elle considère d'abord comme une lecture possible de sa prédestination. D'ailleurs, la métaphore « manteau », en plus de renforcer l'image de la « protection originelle », suggère également cette prédestination aux grandes choses de l'âme : dès « l'aube de sa vie », tous les éléments sont présents afin qu'elle soit engagée sur la voie d'un saint épanouissement. Au départ, Dieu a fait en sorte de l'orienter (il « lui semble ») vers une destinée bien spécifique.

En ce début de parcours, Dina utilise une stratégie qu'elle exploitera à maintes reprises dans son texte, celle d'interpréter elle-même les figures qu'elle emploie, restreignant de

cette façon le champ de signification qu'elle entend leur assigner. Alors que les premières lignes de ce paragraphe amalgament des notions spirituelles évoquant une certaine pureté (« Dieu », « Vierge bénie », « mois de Marie », « la grâce du saint Baptême », « Esprit divin », « Jésus », « Mère », « âme », « anges gardiens »), les dernières ramènent abruptement le lecteur au réel par une analogie inattendue avec les « anges gardiens très visibles » présentés comme les « parents ». La connotation divine imputée aux parents crée ainsi l'idée qu'ils constituent un lien tangible entre la Terre et le Ciel : les divinités célestes (« Jésus et sa Mère ») versus les parents terrestres trouvent une médiation par la métaphore « anges gardiens visibles », faisant dès lors de ces parents des intermédiaires divins, missionnés par Dieu pour protéger l'enfant et veiller à l'épanouissement de sa spiritualité. Dès ce coup d'envoi, l'origine de Dina peut être perçue comme exceptionnelle. En tout cas, tout indique que la narratrice considère que le « divin » (les « anges gardiens ») peut parfois être manifesté à travers ce qui est humain (les parents); il suffit tout simplement de savoir le reconnaître.

La locution « il me semble », qui reviendra à maintes reprises, implique une certaine indétermination liée à tout ce qui pourrait être considéré comme singulier. Le doute au détriment de l'assertion impose une dynamique où le questionnement s'avère être un élément essentiel au procès de signification; en remettant en question sa perception, en prenant une certaine distance avec son propos, l'énonciatrice fait non seulement preuve d'honnêteté intellectuelle, mais elle mise surtout sur le nécessaire recours à la foi comme façon de résoudre l'indéterminé. L'alternative créée par le doute fait entrer en conjonction

au moins deux éléments : un fait et ce à quoi il pourrait correspondre. Par exemple, le « il me semble » permet de suggérer que les parents (faits) sont des anges (correspondance), et cette seule possibilité suffit à établir un lien sémantique entre les plans terrestre et spirituel qui, comme nous l'analyserons, gagnera en importance au fil de l'écrit. Énonciativement, l'idée de manifester cette corrélation par le biais d'une analogie est révélatrice du fait que la narratrice croit en une interdépendance des plans en question et qu'elle tient à en rendre compte. L'indétermination pourrait tout simplement servir à attirer l'attention sur l'importance de la foi, un « objet » dynamisé, voire même essentiel, de son procès d'écriture. Dans ce cas précis, les isotopies principales du texte sont données *in praesentia* : « parents » (terrestre) est figurée par la métaphore « anges » (spirituelle).

Par le « devoir » qu'elle accomplit en écrivant son *Cantique*, Dina tente de rendre cohérent son itinéraire spirituel s'échelonnant entre son présent d'écriture (de mars à juin 1924) et sa vie passée (de sa naissance à juin 1924). C'est évidemment de son point d'arrivée, le présent contemplatif où la substitution est donnée comme un fait accompli, qu'elle investit d'un sens spirituel les faits marquants de sa naissance : c'est ni plus ni moins ce qui constitue le fil conducteur de son écrit. Comme c'est le cas dans tout travail à tendance autobiographique, elle leur donne une cohérence, celle qui lui semble la plus juste possible. Semblablement à la mort attendue, la substitution est un événement central à partir duquel s'organise l'anecdote; nous pouvons ainsi envisager qu'à travers différents procédés langagiers, l'actualisation de cette croyance sert de toile de fond à l'écrit. L'incipit ouvre, en somme, un programme spécifique : un sujet qui suggère son origine

divine, protégé par le manteau de la « Mère » et gardé de surcroît par les anges, peut ne pas avoir un destin comme les autres.

Ensuite, quand la narratrice relate sa petite enfance, elle poursuit son thème spirituel en tentant de se convaincre que ses inclinations presque génétiques pour la vie religieuse ont fait en sorte qu'elle a presque appris à prier avant d'apprendre à parler : « Aussitôt que ma langue se délia, maman m'apprit à prier. » (p. 42). Il est par ailleurs curieux de constater que les premières paroles apprises ressemblent rétroactivement à un présage de cette mort qui n'arrivera finalement pas le 15 août 1924:

J'ai rêvé cette nuit
Que j'étais au paradis :
Mais c'était un songe,
Un si beau mensonge
Que mon âme est attristée. (p. 42)³⁹

Le cantique maternel, s'il évoque un rêve du paradis, un « beau mensonge », implique surtout une insistance sur la mort, passage nécessaire pour être dans la vérité, puisque le rêve n'est que lubie et que la Vie est ailleurs. Seule issue pour libérer l'âme de son exil terrestre et la faire accéder au « vrai » paradis, la mort semble depuis presque toujours avoir été espérée: « Et ce beau songe au paradis, cette image tant évoquée peut-elle être une des causes de la nostalgie du ciel qui m'a poursuivie toute ma vie? » (p. 43). Partant, l'évocation de ce paradis rêvé, au moment où sont narrés les premiers instants, se fait

³⁹ Comme elle anticipera, quelques lignes plus tard, sur son expérience de substitution : « Car si je considère l'union possible sur la terre, je sais que mon Dieu est au tabernacle, qu'il vit sans cesse en moi et que je suis près de lui, qu'il s'est substitué lui-même à moi; mais je parlerai de cela plus tard. » (p. 43)

également l'indice d'une foi présente depuis toujours. Un peu plus loin, Dina précise: « Je voulais prendre le train du paradis. » (p. 57), « L'ennui du ciel, la nostalgie de la véritable patrie, me poursuivait toujours. » (p. 74), « Je songeais à la mort. Je ne craignais pas ce moment décisif. » (p. 84). L'allusion à ce « moment décisif » et cette nostalgie de la « véritable patrie » attirent l'attention sur l'origine divine de l'âme et impliquent l'idée de son retour prédestiné vers son lieu d'origine.

Sa prédestination, Dina l'explique d'abord en l'associant à trois devoirs terrestres assez inhabituels chez le commun des mortels. Elle la relie premièrement à son origine familiale: « Pour leur prouver ma reconnaissance, je n'ai qu'un devoir – et un devoir très impérieux : devenir sainte. C'est une dette sacrée. Sinon, je n'ai pas de piété filiale, je ne mérite pas d'être appelée leur enfant, je ne réponds pas à leur sollicitude passée et présente. » (pp. 41-42) L'insistance (« très impérieux », « dette sacrée ») indique que la narratrice n'a pas le choix : le contraire supposerait que ses parents, des « anges gardiens », ne pourraient tout simplement pas être appelés ses parents (« je ne mérite pas d'être appelée leur enfant »). Au chapitre II, le deuxième devoir renvoie à un fait vécu à l'école primaire. Résolue à découvrir qui était sa patronne céleste, Dina constate finalement qu'elle n'en n'a pas :

La fille de Jacob s'appelait ainsi, mais impossible de trouver une sainte canonisée par l'Église. Je me dis en moi-même : eh bien! je serai sainte, je donnerai une patronne à celles qui porteront mon nom! N'était-ce pas là une inspiration divine orientant mes efforts vers un but? Ce fut mon premier idéal. (p. 54)

L'affirmation du désir de se construire une sainte identité ouvre une piste fort intéressante, dans la perspective où la prédestination posée dès l'incipit se trouve ici assumée: le prénom « Dina », obtenu par la grâce du baptême, devra faire rayonner la gloire céleste, donc servir de référence (la « patronne ») pour toutes les autres qui le porteront, puisque Dieu l'a depuis toujours voulu (« inspiration divine »). Le troisième devoir, d'apparence un peu sociétal, est donné à lire dans une scène du chapitre III où ses compagnes de classe lui concèdent déjà le titre; leur reconnaissance l'engage en quelque sorte à leur donner raison : « Cette année-là, probablement parce que j'étais sage et silencieuse, mes compagnes, au couvent, se mirent à m'appeler sainte Dina. » (p. 60). En somme, l'énonciatrice, dont la naissance a été protégée par Dieu, doit devenir sainte pour trois raisons fondamentales qui répondent, de près ou de loin, au désir « d'honorer »: poser un acte de reconnaissance envers l'autorité (les parents), combler un manque en faisant de son prénom une référence spirituelle et valider la reconnaissance des pairs.

Un rapport antithétique, qui sera actualisé tout au long du texte, est marqué dès les premières pages. L'examen de ce rapport nous permettra déjà de dégager, ou à tout le moins « d'annoncer », les grands enjeux scripturaux du *Cantique*. En effet, parce qu'il s'inscrit dans le sillon de la littérature religieuse et des lieux communs qu'elle commande, le texte de Dina établit une nette distinction entre le bien et le mal, chacun de ces grands axes se trouvant personnifié par des instances précises : le bien, c'est Jésus et ses acolytes (l'âme, Marie, l'autorité, etc.), adjuvants favorisant la saine évolution de l'héroïne vers la sainteté; le mal, c'est le démon, unique opposant se travestissant sous différentes formes

(les désirs humains, les tentations, le matériel, etc.) afin de la piéger, pour la faire dévier de son ascension. La narratrice *textualise* ces deux grands axes dans un but explicite: illustrer la suprématie de « l'action divine », toute puissante, sur le « mal », certes rusé, résolument tenace, mais faible. Trois occurrences faisant partie du premier chapitre, où se trouvent en quelque sorte mis en branle les critères définitoires du parcours scriptural, peuvent nous en convaincre. Premièrement, un bref retour à l'incipit nous montre que le démon, apparemment sans envergure, est chassé de l'âme de Dina par la « grâce » du saint Baptême « pour y laisser régner en maître l'Esprit divin. » (p. 41) Contextuellement, le recours au dénominatif « maître » n'est pas sans supposer son contraire, c'est-à-dire « non-maître », ou le « dominé », celui n'ayant pas d'autre choix que d'être soumis à un nouvel ordre. Ce qu'il faut avant tout retenir, c'est que l'obtention de cette première grâce est une façon par laquelle Dina nous montre qu'elle « possède » cet « Esprit » qui agit depuis à l'intérieur d'elle, ce qui implique deux préceptes : elle est dorénavant indissociable de cet « Esprit » et elle contribue, à sa façon, à l'action de la « suprématie divine ». Deuxièmement, un peu plus loin elle raconte aussi un rêve qui la perturba profondément alors qu'elle n'avait que quatre ans : « je vis en rêve des démons terrifiants, rouges comme le feu, qui montaient et descendaient en grande précipitation d'un long train de chemin de fer. Ils étaient toujours en mouvement et très agités. » (p. 44) Le rappel de ce cauchemar constitue le prétexte pour énoncer qu'à partir de ce moment elle fut à ce point impressionnée (« Cette image est aussi vivante aujourd'hui, après vingt-trois ans, que si je l'avais rêvée la nuit dernière. Je fus terrifiée. [...] j'en souffris durant plusieurs années [...] », p. 44) que sa peur du démon lui « inspira une haine égale pour le péché » (p.

44). Le récit nous amène donc à considérer l'hypothèse suivante: si, d'une part, Dina associe ce rêve à une « grande grâce » (p. 44), la deuxième à être présentée dans le déroulement narratif, c'est qu'il est défini comme un effet direct d'un sermon que, le jour même à l'église, le prêtre avait fait au sujet de l'enfer (p. 44). Comme le prêtre, figure d'autorité, c'est-à-dire un « instrument » par lequel il est donné à Dieu d'agir⁴⁰, ne peut en aucun cas être pris en défaut, le rêve est, d'autre part, à associer à une action divine qui l'aida depuis ce jour (« Cette image est aussi vivante aujourd'hui, après vingt-trois ans [...] », p. 44) à haïr le démon et, transitivement, à la préserver du péché délibérément commis. Cette fois, selon une logique interne, le rêve est à considérer comme un moyen qu'a trouvé Dieu, par le sermon de son prêtre, pour s'assurer que la « vertu » de sa servante soit préservée, car, enfin, il la prédestine à la sainteté. Le démon, dont la présence en ce début de récit est d'autant plus ténue qu'elle est manifestée par un rêve, fait alors figure de simple « outil » par lequel s'accomplit la grâce divine. La troisième et dernière occurrence peut être analysée dans l'extrait suivant:

Dès cet âge, je fus reçue d'un scapulaire de la Sainte Vierge. Je me sentais à l'abri en portant la livrée de ma Mère du ciel.

Je donnais au démon un nom bien original, nom que j'avais inventé pour le mépriser; je l'appelais « *le Capidule* ». (p. 49)

⁴⁰ Cela sera confirmé dans les chapitres suivants. Pour le moment, la narratrice affirme ce qui suit : « au confessionnal il faut voir le bon Dieu et non le prêtre lui-même [...] » (p. 48), établissant une analogie on ne peut plus explicite entre les deux. Le prêtre est alors à envisager comme un « substitut » de Dieu.

La lecture de ces deux séquences successives, qui sans pourtant être régies par les règles discursives relatives à la cohésion⁴¹, sinon par le mince lien contextuel que nous fournit le substantif « abri » (« être à l'abri du mal, du péché », donc du démon), permet d'établir une intéressante analogie entre deux éléments : le « scapulaire » et le « Capidule ». Si le premier est un objet de piété socialement reconnu (suprématie donc), le second n'est qu'une forgerie, un quolibet dévoilant une étrange correspondance anagrammatique avec le premier, inventée par la narratrice pour signifier son mépris pour le démon. Le raisonnement enthymématique⁴² articulé dans les deux énoncés nous invite donc à avoir recours à la déduction suivante : la « Vierge » est toute puissante alors que le « Capidule » est faible (digne de mépris), et ne pourra vraisemblablement jamais la vaincre. Ici, c'est la dimension scripturale, discernable par ce recours à l'inédit, qui s'avère « diablement » intéressante. La narratrice transgresse délibérément les « lois » langagières pour inventer un mot, indiquant aussi dès cet instant, implicitement cela va de soi, que le langage ne suffit pas toujours pour nommer les « choses » et qu'il faut parfois avoir recours à des moyens marginaux pour y parvenir. En effet, la « grâce » d'écrire dans le but de mettre à l'avant-plan son droit à la sainteté, sainteté qui s'organise textuellement en ayant recours à des moyens « détournés »⁴³ dont fait partie l'énonciation des poétiques colloques (à partir

⁴¹ À première vue, on se demande pourquoi Dina a fait se suivre ces deux segments.

⁴² Nous avons un discours enthymématique lorsqu'une proposition est porteuse d'un jugement de valeurs lié à une règle idéologique, ou « topos », qui la détermine. Ce type de discours est composé d'enthymèmes, c'est-à-dire de tous ces éléments non-dits, d'ordre cognitif, qui poussent à la déduction de ladite règle reconnue à travers les éléments textuels.

⁴³ L'utilisation du terme « détourné » est à associer à l'exploitation de procédés rhétoriques pour rendre compte de quelque chose. Ainsi, Dina ne se dira pas explicitement « sainte », mais organisera son discours pour que quelqu'un d'autre le fasse à sa place. Et même si elle exprime souvent son désir de sainteté, elle ira même jusqu'à faire la monstration qu'elle est étrangère à ses désirs pieux (notamment au chapitre VI) puisque Jésus désire à sa place.

du chapitre IX), comporte des modalités analogues à l'instauration d'un système référentiel unique par lequel le nom « Capidule », par exemple⁴⁴, provoque aussi l'utilisation du poétique⁴⁵ pour nommer ce qui ne peut pas être dit autrement. En bref, les deux sont relatifs à un « indicible » faisant textuellement l'objet d'une verbalisation qui sert un but bien précis : « mépriser » le démon en lui inventant un nom imaginaire; « sanctifier » Dina en produisant une Parole, tout autant imaginaire, qui soit apte à le faire. Par ailleurs, la suite du récit nous démontrera effectivement qu'elle continuera à figurer le mal en ayant recours à l'unité « démon », simple outil langagier, ou prétexte, lui permettant de valoriser sa vertu toujours triomphante du péché malgré les multiples pièges tendus par la résistance. On pourrait être porté à croire qu'il s'agit là d'orgueil mal placé (elle proclame haut et fort sa victoire), et son humilité en prendrait alors un coup, mais il est en fait question de tout autre chose, car notre façon de considérer l'énonciation du *Cantique* nous fera concevoir son écriture comme l'expression d'une action divine dont la narratrice constitue, à son tour, le simple « outil ». En obéissant à l'injonction d'écrire des supérieurs, elle satisfait le « Maître » puisque la parole de l'autorité est aussi celle de Dieu : « Seule l'obéissance peut me soumettre à de tels récits. [...] c'est, au point de vue naturel et humain, une torture

⁴⁴ Ici, il s'agit de mettre surtout l'accent sur l'établissement d'un système dans lequel la question de la « référence » se pose d'une façon particulière qui mérite d'être analysée. En ayant recours à une forgerie (« Capidule » pour « démon »), la narratrice attire l'attention sur sa volonté de créer des correspondances inusitées entre certains éléments textuels; elle marque dès maintenant des liens entre l'indicible et le dicible. Ainsi, afin de pouvoir signifier tout son mépris pour le démon, elle n'a d'autre choix que de lui inventer un nom puisque le code n'a aucun équivalent langagier qui existe pour le faire. C'est, bien entendu, tout le principe de l'extase figurative qui est ici pointé.

⁴⁵ Selon la rhétorique du Groupe Mu (1970), la « forgerie » (ce métaplasme, ou figure modifiant la morphologie d'un terme) consiste en l'invention d'un mot n'ayant aucun antécédent, ce qui le distingue du néologisme qui comporte des traces morphologiques du mot à partir duquel il a été formé (« poubelle » devenant, par exemple, « poubellier »).

inouïe, laquelle devient la plus douce joie puisque Jésus [par la voix des supérieurs] le désire. » (p. 49)

Toujours au premier chapitre, la narratrice raconte un second rêve, tout autant marquant que le premier (« il me causa une grande joie et, maintenant encore, son souvenir est embaumé de paix et d'amour. », p. 49). Comme elle, Jésus s'y trouve représenté enfant: « Vers le même âge (cinq ans), une nuit, durant mon sommeil, je vis le petit Jésus, ayant quatre ou cinq ans, d'une beauté ravissante, se tenir debout, les bras ouverts, au-dessus du pied de mon lit. Je le contemplais. » (p. 49) L'intérêt de ce rêve, saynète enchâssée dans la narration, est qu'il constitue un prélude à l'énonciation des colloques (chapitre IX), point névralgique de la présente analyse. Tout comme eux, il donne lieu à un discours à tonalité fantasmagorique et il sert à dynamiser un échange « verbal » entre Dina et son modèle. Au niveau scriptural, sa présence nous permet de dégager deux types de motifs⁴⁶ discursifs qui s'y trouvent exploités, motifs fondant une opposition⁴⁷ liée aux deux isotopies principales: les motifs « spirituels », comme leur nom l'indique, figurent la vie spirituelle de Dina (principalement, il s'agit de ses colloques et des odes) et sont généralement relatifs au plan « transcendant » ou « sacré »; les motifs « terrestres » sont plutôt révélateurs de faits

⁴⁶ Le recours au mot « motif » tient à deux éléments faisant partie de sa définition. Un motif, c'est d'abord une « raison » motivant une action, mais c'est aussi un « ornement » répété. Les motifs discursifs dont il est question sont effectivement des « raisons », ou pour utiliser un synonyme, des « prétextes », puisqu'ils concourent tous, dans le procès de signification, à générer un effet de sens global (ici, il s'agit grosso modo de la sainteté) que l'analyse met à jour; ce sont aussi des « ornements », pas au sens « décoratif » du terme, mais plutôt par leur structure complexe : un ornement est généralement un alliage de traits distinctifs entrant dans la composition d'une « figure ».

⁴⁷ Dina oppose sans cesse. Elle a souvent recours à l'antithèse pour dynamiser les différents lieux communs (topoi) par lesquels elle exprime sa pensée. Ces topoi, lui permettant d'assigner un « lieu » respectif au « profane » et au « sacré », et à toutes les ramifications qui pourraient entrer dans l'une ou l'autre de ces catégories, sont globalement rattachés à une doxa religieuse « hyper englobante », doxa manichéenne par ailleurs exploitée dans tous les contes de fées : l'opposition du bien et du mal.

biographiques évoquant son quotidien (sa famille, ses études, sa vie en communauté, etc.) et se rapportent davantage au plan terrestre ou « profane ». À titre de motif spirituel, le rêve met l'accent sur une possible communication entre deux plans, soit le terrestre et le spirituel (transcendant). D'un côté, il sert de prétexte à l'énonciation d'un dialogue entre Dina (terrestre) et Jésus (spirituel): « Il me dit en souriant : " Que veux-tu? – Voulez-vous me donner votre portrait?" » (p. 49). D'un autre côté, la suite du récit montre que son désir sera réalisé quelque temps après, puisque Jésus (spirituel) lui répondra par l'entremise d'une crèche de Noël en carton (terrestre):

Je n'oubliais pas ma demande et j'étais sûre d'être exaucée. La fête de Noël approchait. Après la messe de minuit, je trouve comme cadeau du ciel une jolie petite étable de Bethléem en carton colorié. Le petit Jésus, couché dans sa crèche, souriait les bras ouverts. Aussitôt, je m'écriai : « Je savais bien qu'il m'enverrait son portrait! » (p. 49)

La narratrice indique que le désir de l'enfant formulé lors d'un songe (« Voulez-vous me donner votre portrait? », p. 49), motif spirituel enchâssé, se trouve réalisé en dehors de lui sous le couvert d'un motif terrestre (« Le petit Jésus, couché dans la crèche, souriant les bras ouverts. », p. 49), c'est-à-dire au niveau du discours enchâssant. Une question obtient donc sa réponse, bien que cette dernière arrive en mode différé. Cette structure en chiasme (terrestre-spirituel/spirituel-terrestre), par laquelle les « plans » tout comme les interlocuteurs se trouvent inversés, nous invite à pousser notre raisonnement un peu plus loin et à proposer qu'elle génère un effet miroir où le terrestre peut être envisagé comme le possible « reflet » du spirituel. Cette construction impliquerait alors une symétrie visant à illustrer l'union des deux réalités qui sont, pour leur part, en « apparence », et seulement en

apparence, antithétiques. Concrètement, le chiasme servirait à montrer que loin d'être en opposition, le terrestre et le spirituel entretiendraient des correspondances qui détermineraient leur concomitance, leur « union ». Sur un plan comme sur l'autre, un locuteur prend la parole (symétrie), mais la réponse finale (le portrait désiré se trouvant à être perçu à travers la crèche donnée –autre symétrie de par la reprise de l'élément « Jésus ») établit une union entre les deux éléments concomitants: la crèche (terrestre) reflète (réfère) donc le portrait (spirituel). Cette construction supposerait encore que la crèche est « donnée à la place » du portrait auquel elle sert de « substitut », et c'est précisément pour cette raison qu'il devient possible de déterminer son origine⁴⁸. Si on superpose les deux motifs, un détail permet de cautionner le lien *dinien* : le « petit Jésus » du rêve a les bras ouverts comme celui de la crèche; dans ce rapport de signifiante, le second interpelle le premier qui, tout en lui servant de référent textuel⁴⁹, le figure. En ce sens, l'interprétation que Dina fait du « portrait demandé » à travers la « crèche reçue », interprétation thématifiée dans le texte (« " Je savais bien qu'il m'enverrait son portrait! " », p. 49) et investissant par le fait même l'élément « crèche » d'un double signifié, fait de l'élément terrestre (le substituant) une possible métaphore de l'élément transcendant (le substitué), selon le procès de signifiante faisant entrer les deux parties dans une relation analogique. L'actualisation du rêve à travers le fait biographique, nous dirons la lecture qu'en fait la narratrice, attire surtout l'attention sur l'idée que la communication avec le divin est possible, mais qu'elle prend parfois des formes terrestres inattendues : il s'agit

⁴⁸ D'ailleurs, nous verrons que cette substitution sera opératoire au niveau global de la phase II.

⁴⁹ La « chose » dont on parle, entendu que cette « chose » se trouve ailleurs dans le texte. À distinguer du référent extratextuel qui est fait des réalités externes au texte, mais dont ce dernier parle.

tout simplement de les reconnaître. Partant, deux fondements complémentaires se trouvent alors implicitement exposés par Dina: il faut savoir interpréter en ayant recours à la foi et les motifs terrestres méritent d'être traduits en tenant compte de la relation qu'ils tissent avec le transcendant. Aussi, la simple requête d'un portrait dénote bien l'importance qu'elle accorde à la reproduction des « traits » spirituels de son modèle, le premier à interagir verbalement (il pose la question à l'enfant contemplatif) et à utiliser un objet terrestre (la crèche) pour signifier sa réponse, donc à passer à l'action. En somme, Dina nous familiarise avec l'idée que Jésus a recours à des moyens concrets pour communiquer. En le décrivant à peu près au même âge qu'elle, elle en fait presque un jumeau et s'inscrit dans un rapport mimétique où ce qu'on définit comme le « fantasme du même » prend tout son sens.

Globalement, à travers ses souvenirs de petite enfance, l'essentiel est de retenir que la narratrice dégage le portrait d'une jeune fille en constante recherche de la perfection. Elle insiste d'ailleurs pour accorder à tous les faits évoqués l'éclairage qui saura les rendre pieux, illustrant qu'à travers sa vie laïque elle trouvait déjà Dieu partout ou, qu'au contraire, c'est Lui qui la trouvait. La sélection de ces faits et la façon qu'elle a de les organiser dans son écrit indiquent la différence qu'elle entend marquer entre le banal « terrestre » (sa vie) et l'essentiel « spirituel » (sa foi). De sa petite enfance elle n'évoque aucun souvenir qui relate concrètement des loisirs, sauf un voyage à Montréal qu'elle décrit brièvement en prenant soin de préciser : « Ce ne furent pas les choses profanes qui me frappèrent, mais les églises, les statues. » (p. 48). La description qu'elle fait de ses

parents est tout autant laconique. On sait qu'ils ont perdu un fils avant sa naissance (p. 42), ce qui semble les rendre doublement protecteurs envers leur seule et unique fille. Le père est présenté comme très occupé : « Quelle joie lorsque mon père rentrait à la maison, le soir ! Il ne pouvait que très rarement venir le midi. » (p. 45); alors que la mère passe la majeure partie de son temps à parfaire son éducation. Cependant, les informations retenues sont manifestement bien ciblées dans la perspective où elles tracent un portrait précis : « Oui, mes excellents parents ! Je comprendrai seulement dans le ciel la vigilance, le dévouement, l'amour de mon père et de ma mère. » (p. 41), « Toujours leurs yeux restèrent grands ouverts pour éloigner de leur frêle tige le moindre insecte ennemi ; [...] toujours leurs deux cœurs se dilatèrent pour enflammer le sien du plus noble amour. » (p. 42). Sa mère semble toujours prête à servir les démunis, à donner aux pauvres (p. 46), à soigner les malades (p. 47) et à lui enseigner des leçons de Catéchisme (p. 47). Le récit n'est pas explicite quant aux occupations du père. Mais le fait qu'il travaille toute la journée⁵⁰ ne l'empêche certainement pas de prendre le temps nécessaire, le soir, pour passer du temps avec elle (p. 45). Bien qu'aimants et charitables, ses parents savent aussi la corriger au bon moment, constituant de cette façon un exemple parfait d'autorité : « Si mon père et ma mère me choyaient si tendrement, ils savaient être fermes pour me corriger, et j'avais souvent besoin de l'être. » (p. 45). Tous les événements retenus fabriquent un « tableau » distinct; ils font donc le portrait de la parfaite famille chrétienne.

⁵⁰ L'autobiographie ne révèle pas le métier du père. Les recherches nous ont toutefois appris qu'il était comptable : « Tout jeune, il savait parfaitement ce qu'il voudrait : il avait le goût des chiffres et avait décidé d'être comptable. Il le devint en effet, après de bonnes études commerciales. Il est aujourd'hui auditeur : on appelle ainsi, dans la province, un comptable public chargé de vérifier les comptes des maisons de commerce, des banques et des établissements similaires. » (CRENIER, 1934a : 3-4)

À la fin du chapitre un, la narratrice montre son sens de la structure en écrivant une conclusion⁵¹ prenant la forme d'une envolée lyrique: « "Ô Jésus! Accorde-moi de te laisser chanter la vérité, c'est-à-dire ton action miséricordieuse en moi, et de dévoiler en pleine lumière l'abîme de ma pauvreté. " » (p. 50) Par l'énonciation de ce qui ressemble à une prière, dans laquelle un « je » terrestre s'adresse à un « tu » transcendant, elle retourne à son présent d'écriture et met sur la sellette des désirs tout spirituels en ce moment où, substituée, elle attend, de son lit de malade, sa mort⁵². Cette tirade placée entre guillemets⁵³, qui reprend le ton emphatique de l'introduction, est intéressante dans la mesure où son apostrophe (« Ô Jésus! ») renforce l'impression oratoire et crée même l'effet que Dina chante, qu'elle invoque, qu'elle rend en quelque sorte justice au titre qu'elle a choisi (*Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour*). Prudente, elle a recours à la définition pour que ses propos ne laissent aucune équivoque et tient alors à préciser que la « vérité » dont il est question dans l'énoncé réfère à « l'action miséricordieuse » de Jésus en son âme; ce faisant, en plus d'insister sur sa fidélité religieuse d'où le mensonge est à exclure, elle décrit globalement la visée de son écrit. Selon le contexte, « chanter la

⁵¹ Dina a souvent recours à ce type d'invocation un peu partout dans la phase II. Il arrive parfois que cette envolée lyrique soit placée à la fin d'un chapitre. Ce qui constitue une constante, c'est qu'elle conclut rarement un chapitre sans avoir recours au « poétique ».

⁵² La narratrice, à la santé fragile, a toujours eu de bonnes raisons de se croire aux portes de la mort. La surveillante de santé et des infirmières du couvent de Jésus-Marie témoigne de ce qui suit: « Marie Sainte-Cécile de Rome vécut à l'infirmerie la plus grande partie de sa vie religieuse, et dès son noviciat. Quelques semaines avant l'émission de ses vœux, le 27 juillet 1923, lors d'une opération des amygdales, les médecins durent pratiquer la respiration artificielle pour la ranimer. [...] l'année même de sa profession religieuse, elle revenait de Saint-Michel atteinte de la scarlatine [...] Plus tard, ce fut l'érythème noueux, aux bras, aux jambes [...] puis des troubles cardiaques se déclarèrent [...] Le 16 mai 1926, se révélait la tuberculose pulmonaire [...] En avril 1929, la tuberculose avec constatation bacillaire la condamnait à l'isolement définitif. » (CRENIER, 1934b : 267-268)

⁵³ Les guillemets servent ici à montrer que la narratrice prend la parole d'une façon différente. Ils soulignent un aspect oratoire, une exclamation verbale.

vérité »⁵⁴ implique métaphoriquement l'idée « d'écrire la vérité » au sujet de cette miséricorde (la grandeur divine) dont elle constitue l'objet malgré sa « pauvreté » bien humaine, thèmes qui reviennent constamment dans le texte et sur lesquels nous fondons ici notre analogie. Toutefois, elle met surtout l'accent sur son souhait de ne pas chanter elle-même, mais de « le » laisser chanter (« de te laisser chanter »). Cette nuance s'avère pertinente dans la mesure où la suite de la phase II nous montrera que c'est précisément ce qui se produira. Comme elle s'adresse à Jésus, elle en fait donc une fois encore son interlocuteur potentiel, celui qui pourrait la satisfaire à condition qu'il daigne répondre; partant, un peu à la manière de l'épisode de la crèche en carton substitut du portrait désiré en rêve (p. 49), elle s'assure d'établir une communication entre son désir (« Ô Jésus! Accorde-moi ») et ce qui y tient lieu de réponse, c'est-à-dire le fait que, dans la suite de son récit, elle montre que son Jésus substitué en vient à écrire à sa place. Notamment dans les colloques, la narratrice déploiera toute une rhétorique pour figurer cette réponse, pour créer un simulacre, celui que Jésus « écrit », et du même mouvement « lui réponde », à travers le simple instrument qu'elle est. En somme, en organisant la rétroaction de son interlocuteur imaginaire, elle suggère non seulement son habilité à établir une correspondance entre le terrestre (« je ») et le spirituel (« tu »), mais plus encore, elle montre que le spirituel (ou « transcendant ») constitue l'unique réponse, c'est-à-dire « l'issue », à tous ses désirs terrestres.

⁵⁴ Comme elle a reçu une formation musicale, la narratrice établit de nombreux raccords analogiques entre le domaine littéraire et le domaine de la musique : deux formes d'art qui sont, dans son esprit, indissociables. La suite de notre analyse nous permettra de le constater.

Dans les chapitres II et III, le rappel de quelques épisodes de son enfance et de son début d'adolescence, période de l'éveil des sens, sert à valoriser sa nature pieuse engageant un combat héroïque contre le mal. Alors qu'elle n'a que dix ans, elle précise : « Je devins beaucoup plus recueillie dans mes prières, au point d'éviter à l'extérieur tout mouvement inutile, de ne pas lever les yeux quand je lisais dans mon livre de piété. » (p. 58) Le rapport antithétique par lequel la narratrice faisait antérieurement s'opposer le bien au mal s'affinera davantage, de sorte qu'elle leur assignera à chacun un lieu et qu'elle renforcera leur spécificité éthique: ce qui est intérieur et vrai, « l'âme », constitue le temple de Jésus, et ce qui est extérieur et faux, le « mal », le territoire du démon. Dedans, le « Maître », par son savoir infini, éclaire l'âme (p. 59), alors que dehors, le diable multiplie les tentations pour la faire tomber dans ses filets. Ce recours à des indications spatiales, qui ont le mérite de « compartimenter » les valeurs morales afin de les rendre plus intelligibles, lui sert dès maintenant à préparer la substitution à venir. D'un côté, parce que Jésus se trouve en dedans d'elle, Dina l'associe à son âme « humaine », ce qui facilite la monstration qu'elle s'y identifie encore et toujours plus (ce qui est à l'intérieur de soi fait effectivement partie de soi). D'ailleurs, il tendra progressivement à prendre toute la place en son âme, c'est du moins ce dont il sera question à mesure que nous nous rapprocherons du 30 juin 1924. D'un autre côté, le « mal », résolument profane, peut se présenter de multiples façons. À l'inverse des adolescentes, pour fuir le démon de la vanité et des mondanités, Dina souffre d'avoir à mettre de beaux habits et est torturée par l'idée de vivre des plaisirs laïques: « ce qui ravissait le monde me torturait: les honneurs, les plaisirs, bien que légitimes, plongeaient mon âme dans l'ennui. » (p. 83), « Et les réunions sociales!... [...] Pour un

léger prétexte, je refusais. Si j'acceptais, je ressentais un certain dégoût. » (p. 83). Inspirée, elle contourne habilement les trois pièges que *Capidule*, manigançant de l'extérieur subterfuge après subterfuge pour la corrompre, lui tend; soit l'attrance pour les biens matériels: « le démon me présenta une montre-bracelet en argent qu'on m'avait donnée en cadeau. Je méprisai cette image par un acte de désir et d'amour, et le diable ne revint pas à l'assaut. » (pp. 57-58); la vanité : « Le démon essaya de me prendre dans un nouveau piège : l'habitude vaniteuse de me regarder dans une glace. [...] j'en vins à rompre le filet séducteur jusqu'à la dernière maille. » (p. 61); l'impatience : « Le démon essaya vers ce temps de me blesser par une autre ruse : l'habitude de perdre patience à propos de tout et pour des riens quand j'étais seule. [...] je me corrigeai. » (p. 62) Le récit nous donne à comprendre que sa résistance aux ruses de l'esprit impur lui octroie la grâce de comprendre, pour la première fois, la « voix » du Maître « à l'intérieur » d'elle⁵⁵: « C'était la première fois que je comprenais aussi bien sa voix – intérieurement, c'est entendu –, voix douce et mélodieuse qui m'inonda de bonheur. » (p. 61). L'épithète « mélodieux » pour qualifier cette voix annonce déjà le lien qui sera bientôt développé entre la musique et la spiritualité (chapitre VII), lien par lequel la narratrice évincera la tonalité profane liée à un apprentissage (la musique) qui n'est pas nécessairement voué à glorifier Dieu et qui, par conséquent, pourrait être associé à l'œuvre du diable. De plus, le fait d'avoir recours au substantif « voix » pour désigner une inspiration intérieure est en soi une façon de personnifier Jésus, c'est-à-dire de ne pas seulement le confiner à un rôle d'esprit, mais de lui redonner ses atouts humains, donc à le rapprocher de ce qu'elle est.

⁵⁵ Nous constaterons de plus en plus que le système « efforts-récompenses » est très valorisé dans le texte.

En opposant le mal au bien, elle montre surtout qu'à condition que la vertu soit victorieuse, puisque Jésus travaille (« Jésus travaillait dans mon âme » – p.60-, « Jésus [...] me donna la force » – p.61-, « Il arma ma volonté » – p.61), l'âme sera récompensée par l'obtention d'une grâce, celle de recevoir l'enseignement du Maître intérieur.

Si Jésus est défini comme un « Maître », Dina le désigne aussi, dès le chapitre IV, comme le « grand Ouvrier » de son âme (p. 64). Toujours en ayant recours à l'antithèse, la narratrice lui attribue deux fonctions se trouvant hiérarchiquement opposées, mais qui se complètent par l'orientation qu'elle leur donne; elle met l'accent sur son désir de montrer que dans son âme, ce « lieu » intérieur en état de constante purification, Jésus est responsable d'absolument tout : à titre de « Maître », il est l'enseignant, le guide parfait et « éclairant » à l'origine de tout savoir; à titre « d'Ouvrier », il travaille laborieusement à perfectionner les vertus, à corriger les défauts (« Que l'action divine a de la douceur, et puis en même temps, qu'elle a de la puissance! », p. 64). En outre, ce « deux en un » accentue l'idée d'omniprésence de l'action divine qui agit à la fois en « haut » et en « bas »: la partie supérieure, celle qui « éclaire », dépend directement de la partie « inférieure », celle dont le travail assure que l'âme soit disposée à recevoir les « lumières ». Il est également suggéré que c'est par leur constante interaction que ces deux pôles, pourtant assumés par la même instance (Jésus), œuvrent pour la réalisation d'un seul et unique but : la perfection, et, par extension, la sainteté de Dina : « Le grand Ouvrier de mon âme me faisait poursuivre mon premier idéal de sainteté en y ajoutant une lumière nouvelle : **la soif de l'aimer parfaitement.** » (p. 64) On peut donc en déduire que la

purification intérieure, devant précisément mener à une perfection, est active chez la narratrice qui tâche en quelque sorte de s'y conformer, d'y « répondre ». Ayant remporté un succès musical, elle se présente d'ailleurs comme un simple instrument de la volonté divine : « "c'est le bon Dieu qui a fait cela et je ne suis que son instrument. " » (p. 65) À condition de combattre sa « nature », elle pourrait accomplir son destin.

Au chapitre V, la narratrice, qui relate une époque où elle n'avait que quinze ans, traite du pensionnat, donc de sa nouvelle vie dans une collectivité fermée et contrôlée par des religieuses faisant figure d'autorité. Dès le premier paragraphe, elle a recours à une gradation pour décrire à quel point ce mode de vie lui parut, dans un premier temps, difficile : « Je connus l'ennui [...] je pleurai toute la journée [...] je sanglotais, j'étouffais [...] Je versai des larmes quatorze soirs consécutifs; » (p. 69). Cette mise en scène de son tempérament bien humain ne peut que valoriser le combat qu'elle continue à mener afin d'être fidèle à son idéal de sainteté. Loin de se laisser abattre, elle met encore de l'avant son extraordinaire foi et consacre au Seigneur, et pour toujours, sa virginité (p. 70), créant une suite logique à la drastique devise de ses treize ans énoncée au chapitre précédent : « **Plutôt la mort que la souillure** » (p. 65). Son ardent désir de purification la pousse même à carrément désirer le martyr (p. 70). Par ailleurs, s'il est vrai que, dans ce chapitre, Dina passe quelques lignes à figoler les détails de sa personnalité, surtout afin d'en montrer non seulement la complexité mais, d'une façon tout à fait hyperbolique, ses multiples déficiences, elle rend toutefois explicite un élément qui sera relancé sous peu et qui aura une incidence majeure sur la façon d'envisager une énonciation vouée à donner la

parole à Jésus (dès le chapitre IX). Lorsqu'elle affirme : « j'écoutais le bon Dieu me parler lui-même par l'autorité. » (p. 71), elle soutient surtout que, d'une part, le « langage » divin peut passer par un langage humain pour prendre forme et que, d'autre part, le devoir d'écrire son *Cantique*, exigence provenant des supérieurs, qui sont tout comme elle des « instruments », devrait également être associée à la volonté divine s'étant jadis exprimée par des voix on ne peut plus humaines⁵⁶. Voilà pourquoi elle avait jugé bon de préciser, dès son introduction, que l'obéissance liée à l'acte d'écriture en dépendait forcément : « C'est ta volonté [celle de Jésus], je m'y sou mets amoureusement. » (p. 39) Au pensionnat, les leçons, les sermons, et autres paroles de piété, qui lui paraissent « aussi digne[s] de respect qu'une parcelle de la sainte Hostie [...] » (p. 70), lui enseignent vraisemblablement à maîtriser son ego « malin » afin d'en être enfin délivrée : « Après m'être détachée de mes désirs intimes, de mes sentiments intérieurs, après m'être haïe moi-même, il m'était facile et naturel de mépriser les objets extérieurs et périssables. » (pp. 72-73). Le mépris pour ce qui est « extérieur et périssable » relance encore une fois l'opposition entre le bien (l'intérieur : Dieu et sa voix, l'âme, la virginité consacrée, le désir du martyr) et le mal (l'extérieur : « le démon de la dissipation [qui] rôdait » – p. 71 –, la nature humaine, les désirs « intimes »⁵⁷, les faiblesses sans nombre); cette dichotomie, par laquelle l'intolérable conflit entre deux « lieux » (l'intérieur et l'extérieur) mènerait idéalement à l'anéantissement de celui qui est le plus néfaste pour l'autre, constitue encore un prétexte pour montrer que sa détermination est infaillible : « J'étais d'une nature

⁵⁶ Nous voulons tout simplement faire remarquer que cette « vérité » religieuse (Dieu parle à travers l'autorité) ne constitue pas uniquement une règle idéologique préexistant au texte, mais qu'elle en est également un thème.

⁵⁷ Chez Dina, il est possible de comprendre que, dans ce contexte, l'épithète « intime » est lié aux désirs impurs, ceux de la chair...

extrémiste; je me livrais au bien, alors j'étais décidée à monter jusqu'au sommet. » (p. 71)

Le démon reste la principale figure permettant à l'énonciatrice d'illustrer la thématique d'un combat héroïque que livre une âme qui, bien qu'elle soit prédestinée, doit surmonter les épreuves que lui tend la « nature » afin de se consacrer exclusivement à la perfection prêchée par les sœurs, car l'être humain a toujours le choix... Le travail de purification intérieure s'en trouve bien évidemment bonifié, car il est montré comme « semé d'embûches ». Le but visé ici est possiblement de faire l'illustration que l'anéantissement de la volonté humaine passe par une obéissance absolue à Dieu qui est le Seul à pouvoir décider de tout, puisque même dans les plus petites choses Il est présent et actif. Dans cette optique, nous verrons que la narratrice s'appliquera à développer encore et encore l'idée que tout ce qui est terrestre, et qui fait par conséquent partie de son existence, mérite d'être spiritualisé.

Nous croyons avoir établi que Dina commence son récit en faisant valoir qu'elle s'était découverte prédestinée à la sainteté dès son tout jeune âge. Elle en rappelle les traces, leur donne une cohérence et juge probablement que le tout est logique. Le rappel de sa joie enfantine en recevant son Jésus en carton peut être compris en ce sens. L'établissement de cette prédestination, on l'aura deviné, devait par ailleurs la conforter en vue de sa mort annoncée (p. 155). À la suite des quelques exemples retenus, nous sommes à même de constater que ce sont moins les événements racontés qui comptent, c'est-à-dire ces faits souvent anodins, ces motifs terrestres se trouvant comme « surlignés » sur une trame événementielle aux accents mortifères, et auxquels la narratrice octroie, de plus, une

ampleur démesurée, que la valeur dont ils se trouvent investis dans un temps de la narration coïncidant avec celui de la substitution accomplie, événement tout spirituel et premier signe de la promesse d'un paradis qui ne saurait tarder. L'effort que l'énonciatrice déploie pour sélectionner des faits spécifiques, autant que l'envergure qu'elle leur assigne, est tout autant orienté que l'interprétation que le lecteur pourrait éventuellement en faire. Si le « factuel » se rapportant au quotidien se fait plutôt rare, au profit de la description d'une vie spirituelle, intérieure, qui, elle, est abondante et riche, il s'avère d'autant plus remarquable qu'il impose un manque ayant un impact sémantique spécifique : en annulant leur origine humaine pour les élever au service de sa spiritualité, Dina, s'identifiant progressivement au Jésus qui habite son âme, rassemble peu à peu les différentes parties du portrait d'une sainte en devenir. On le lui a demandé. Dieu le lui a demandé, car, pour elle, Il désire la sainteté. Elle doit donc se dépêcher, car le temps file et le quinze août 1924, jour où le Maître viendra la chercher par la mort, ne tardera pas...

3.1.2 Un apprentissage artistique servant les compétences spirituelles

Dans un second temps (les chapitres VI à X inclusivement), Dina tend à illustrer que ses compétences humaines ont un écho sur le plan spirituel. Une lecture attentive de la table des matières permet de remarquer que le chapitre VI (« DE SEIZE À DIX-NEUF ANS, 1913-1916 », pp. 78-85) va de pair avec le chapitre VII, qui en plus de porter le même titre en constitue la « suite » (« DE SEIZE À DIX-NEUF ANS (suite) », pp. 86-93); alors que le chapitre IX (« DE VINGT ET UN À VINGT-QUATRE ANS, 1918-1921 »,

pp. 103-111) trouve aussi son extension dans le chapitre X (« DE VINGT ET UN À VINGT-QUATRE ANS (suite) », pp. 112-118). Quant au chapitre VIII (« DE DIX-NEUF À VINGT ET UN ANS, 1916-1918 », pp. 94-102), il sert en quelque sorte de charnière entre ces deux doublets. Au cours de ces chapitres, le travail d'écriture de Dina consiste à compartimenter les deux isotopies de son récit; en effet, ce qui se rapporte à l'âme (isotopie spirituelle) et ce qui est relatif au corps (isotopie terrestre) seront traités séparément dans des chapitres différents. L'organisation de l'anecdote semble ainsi suggérer que les isotopies entrent inévitablement en complémentarité : l'acquisition de compétences musicales obtenues à New York, toutes terrestres, sert en effet à « aiguïser » les aptitudes spirituelles de l'énonciatrice. Parallèlement, l'arrimage de configurations poétiques relativement autonomes (un « tableau »⁵⁸ ou une ode par exemple) au tissu narratif sera l'indicateur d'une classification formelle des événements qui fera prendre à l'anecdote deux formes distinctes : l'isotopie terrestre sera davantage opératoire au niveau de ce qui est raconté, c'est-à-dire les motifs terrestres s'enchaînant les uns aux autres dans le cadre d'une narration traditionnelle alors que l'isotopie spirituelle sera principalement manifestée par des configurations poétiques enchâssées, soit les colloques (allégorie et prosopopée) et les odes que nous rangeons davantage du côté des motifs spirituels. Comme ces configurations se veulent des tentatives d'énoncer l'indicible, elles nous contraignent à les entendre en faisant appel à la notion de « figural » (sur laquelle nous reviendrons sous peu).

⁵⁸ Le « tableau » est généralement la description d'une vision mystique. Il prend la forme d'une brève allégorie enchâssée dans le récit et faisant partie de ce que la narratrice appelle les « colloques ». Il est à noter que les séquences dialoguées, lors desquelles Dina discute avec Jésus, sont aussi nommées « colloques ». Enfin, l'écriture de « odes », courtes pièces poétiques mesurées, est une autre façon qu'a trouvée la narratrice pour rendre grâce à Dieu.

Si les chapitres VI et VII couvrent la même période, c'est-à-dire qu'ils relatent des faits s'étant produits entre seize et dix-neuf ans, ils présentent néanmoins deux tonalités différentes : le chapitre VI (« DE SEIZE À DIX-NEUF ANS, 1913-1916 », pp. 78-85) met fin aux années de pensionnat, riches en purification intérieure et en apprentissage spirituel, alors que le chapitre VII (« DE SEIZE À DIX-NEUF ANS (suite) », pp. 86-93) ouvre sur une nouvelle voie, celle des études musicales à l'étranger.

Le chapitre VI, celui du renoncement aux désirs humains (profanes) pouvant mener à « l'expression » des désirs de Jésus, offre à Dina une tribune formidable pour valoriser son travail intérieur de purification et mettre à l'avant-plan des moyens pour y arriver. Un argumentaire est alors développé⁵⁹. Le contexte est clair : à sa sortie du pensionnat, elle se sent vulnérable devant cette nouvelle vie qu'elle s'apprête à mener dans « le monde » : « j'entraîrais vraiment dans les relations extérieures de la société. Que cela me pesait! Je voulais ne contrister Jésus en rien [...] » (p. 78) Cette apparente liberté devant pourtant être bien gérée, elle s'oriente alors vers la pratique d'une discipline religieuse stricte. La reprise de sa devise énoncée au chapitre IV : « **Plutôt la mort que la souillure** » (p. 78), en plus d'insister sur l'obligation de ne pas succomber au déshonneur⁶⁰, l'engage à parfaire

⁵⁹ « La rhétorique est l'art méthodique de trouver (*invenire*, en latin) du persuasif sur tout sujet, des preuves, des arguments qui conviennent dans toute situation ou dans tel cas de figure spécifique. Dans sa version antique, la rhétorique est d'abord une technique de *l'inventio*. Et le raisonnement persuasif, qui est son principal objet d'étude, est spécifié en fonction de ses modalités: il peut s'effectuer selon le principe de la déduction (qui va du général au particulier : c'est l'enthymème) ou de l'induction (du particulier au général: c'est l'exemple). » (NOILLE-CLAUZADE, 1999 :30)

⁶⁰ L'emploi du terme « souillure » est possiblement à associer au fait d'être déshonoré à se livrant à des plaisirs terrestres défendus. Parmi ceux là, on peut certes imaginer toutes les joies profanes (la musique, la danse, les pensées impures, etc.), mais aussi la sexualité comme une façon de perdre sa « virginité », donc d'être en quelque sorte sali par le déshonneur.

sa spiritualité et à délibérément renoncer aux plaisirs profanes: « Je me traçai un règlement : prières du matin et du soir, messe, sainte communion, chapelet, au moins dix minutes de méditation chaque jour; confession chaque semaine [...] » (p.78). La question du « désir », à ce moment précis où la tentation pourrait la faire succomber, est alors habilement abordée : « Tous mes désirs qui se tournaient vers lui [Jésus], n'en était-il pas le seul auteur? » (p. 78) Un peu d'exégèse s'avère ici essentiel. Ainsi, tous les désirs pieux de Dina, ceux qui servent à édifier la perfection de son âme et qui, par conséquent, sont tournés vers Jésus, ne lui appartiennent pas en propre, puisque leur « auteur », celui qui « travaille » à l'intérieur d'elle, en est le seul responsable. Cette nouvelle fonction imputée à Jésus, celle d'être « l'auteur » de ses désirs, a comme effet de l'associer, implicitement pour le moment il est vrai, au domaine langagier, puisqu'on ne peut dissocier l'activité scripturale qui fait partie intégrante du champ sémantique du terme⁶¹. L'affirmation est de plus immédiatement relancée dans les lignes qui suivent, et la narratrice fait valoir que son *Cantique*, loin de devoir être considéré comme de l'auto-valorisation, est indépendant de son désir humain puisque l'action d'écrire, façon d'édifier la perfection de son âme, est attribuable au désir de Jésus. En effet, Dina semble une fois de plus référer à son obligation scripturale en insistant sur le fait qu'elle aurait humainement voulu garder le silence: « il me semblait que le travail de Notre Seigneur en

⁶¹ Au sens large, un auteur est quelqu'un qui est la cause de quelque chose. Ici, Dina prend un détour pour nous dire que Jésus désire à sa place qu'elle poursuive ses pratiques pieuses malgré son entrée dans le monde qui pourrait la faire « succomber » aux plaisirs terrestres. Toutefois, dans l'esprit populaire, et dans celui de Dina qui, dès son « Introduction » (« Ô Jésus, écris toi-même ces pages pour chanter mon cantique d'actions de grâces », p. 40) et un peu plus tard dans le récit, assignera explicitement à Jésus la tâche d'écrire à sa place, le terme fait davantage référence à un individu qui écrit une œuvre.

mon âme ne devait être connu de personne [...] » (p. 79)⁶². Pourtant, ce « travail » de purification effectué par le Maître et l'Ouvrier de son âme, le seul qui « [lui] enseignait, [l'] éclairait, taillait, ciselait » (p. 80) est contextuellement à lier à une faveur divine obtenue; partant, celle qui précisait avoir à divulguer « quelques-unes des faveurs de [son] Dieu » par obéissance (p. 49), associant du coup ces « faveurs » aux grâces⁶³ acquises durant sa vie (lesquelles « devant » être bien entendu écrites), nous permet d'affirmer que le silence rompu par l'écriture du *Cantique*, cette autre faveur, est aussi désirée par Dieu, le désir humain de la narratrice ayant été de garder le silence. L'écriture du chapitre établit donc une distinction entre deux types de désir : d'un côté, il y a les « désirs terrestres », c'est-à-dire ceux qui sont profanes et qui peuvent mener à la satisfaction égoïste, puis éventuellement à la « souillure »; d'un autre côté, il y a les « désirs spirituels », ceux qui servent à l'élévation de l'âme puisqu'ils tiennent leur origine de Jésus. Comme elle obéit en divulguant le travail en son âme, Dina va à l'encontre de son propre désir qui aurait été de ne rien dire; le fait de tout garder pour soi (ces trésors intimes, ces grâces) aurait pu, selon cette logique spirituelle, être envisagé comme de « l'égoïsme ». En exécutant le désir de Jésus, elle dévoile les grâces dont elle a été pourvue, de sorte qu'elle fait un exercice d'humilité et de conscience qui ne peut que lui être salutaire. L'authenticité de son écriture se voit alors soutenue par une déclaration fort révélatrice :

⁶² Ici, nous nous risquons à préciser que Dina réfère bien à l'écriture du *Cantique*, même si cela reste de l'ordre du sous-entendu. En évoquant ce travail dans son âme qui « ne devait être connu de personne », elle pointe sa tendance naturelle à ne rien révéler, chose qu'elle fait dans son texte. Ainsi, sa mère et le pensionnat l'ont habituée à la discrétion : « Je ne devais rien dire en classe ou ailleurs de ce qui se passait dans ma famille. » (p. 53); quand elle était jeune pensionnaire, elle brûla ces quelques confidences écrites encore par obéissance : « Je commençai, par obéissance, à écrire quelques-uns de mes sentiments intimes. J'ai déchiré et brûlé ces notes avant mon entrée au noviciat. » (p. 67)

⁶³ Les grâces sont des faveurs divines pouvant mener au salut.

Je lisais très peu, si peu qu'il serait aussi juste de dire que je ne lisais pas. Beaucoup de saints [...] ont puisé leur science par la contemplation de leur crucifix. Je n'éprouvais pas le besoin de demander aux livres l'aliment spirituel dont mon âme était pourtant si avide. Non, c'est que Jésus me le donnait lui-même. (p. 80)

D'une part, la Dina en train de relater la fin de son adolescence (de seize à dix-neuf ans) précise ne pas avoir vraiment lu, mais loin de défendre une probable paresse intellectuelle, elle en fait son fleuron d'honneur en se liguant aux « autres » saints, ces semblables qu'on peut également imaginer « auteurs »⁶⁴, qui n'ont pas lu⁶⁵. D'autre part, elle sous-entend que les livres ne lui procurent rien, spirituellement parlant, puisque Jésus lui prodigue toutes les connaissances nécessaires à l'épanouissement de son âme, un peu comme il l'a fait pour ces saints qui ont « puisé leur science par la contemplation de leur crucifix ». Transitivement, elle donne ainsi à comprendre que sa « science » à elle, manifestée dans son écrit, est nécessairement le fruit d'une inspiration divine. En somme, une écriture commandée par Dieu et dont le contenu est inspiré par le « Maître » en est une qui est nécessairement vouée à parfaire la sainteté d'une âme mystique.

D'ailleurs, toujours au chapitre VI, l'idée d'une possible perfection de l'âme prédestinée par Dieu est relancée par l'évocation d'une autre grâce acquise, celle de se mortifier dans la joie : « Si l'on connaissait le bonheur pur et doux de la mortification offerte joyeusement ! C'est une des faveurs de choix dont j'ai été comblée. » (p. 81) À la

⁶⁴ Un peu plus loin (au chapitre IX), nous constaterons que la narratrice réfère à plusieurs noms de mystiques canonisés par l'Église; ces mystiques ont pour la plupart été reconnus pour leurs écrits. De plus, comme Dina évoque que ces saints « ont puisé leur science par la contemplation de leur crucifix », on peut imaginer que cette « science » est relative à un savoir à communiquer.

⁶⁵ Implicitement, Dina se compare aux saints en faisant sortir deux points qu'elle a en commun avec eux : le fait de ne pas lire (sous-entendu par l'énoncé) et de puiser son inspiration en Jésus lui-même.

constante recherche du sacrifice, Dina énumère quelques actions par lesquelles elle le met en pratique : « Je n'assaisonnais pas les mets, je buvais le thé et le café pas sucrés, j'acceptais moins de sauce avec la viande, etc. [...] je ne puis écrire la répugnance que j'éprouve à les sortir de l'ombre. Oh! Non, je me reprends, c'est une joie de les dévoiler dans l'obéissance pour chanter la seule action divine. » (p. 81) Indirectement, en nous ramenant au temps de la narration par un transit de l'imparfait au présent, la narratrice formule un commentaire qui entre thématiquement en convergence avec les éléments de la liste énoncée plus haut et qui nous autorise, d'une certaine façon, à faire également de l'écriture une façon de se sacrifier : La « répugnance »⁶⁶ à dévoiler par écrit ces actions pieuses, répugnance bien humaine, devient une « joie » lorsqu'elle est gouvernée par « l'obéissance », puisque Dieu parle à travers l'autorité. L'écriture peut donc faire figure d'un sacrifice désiré par Jésus, car la mortification offerte joyeusement est « une des faveurs de choix dont [elle a] été comblée. » En outre, comme le Seigneur qui « purifiait tout dans son amour » (p. 84) la « traitait en enfant privilégiée » (p. 84)⁶⁷, elle se doit alors de jouer le tout pour le tout et de se sacrifier totalement en devenant sa « victime » en ce début de Grande Guerre de 1914:

J'entendis parler un jour de l'acte par lequel une âme se livre entièrement à l'Amour divin en qualité de victime. [...] À peine cette donation, appelée héroïque, me fut-elle connue, qu'aussitôt je m'offrais; je m'abandonnais totalement au vouloir de Jésus comme sa victime. (p. 84)

⁶⁶Ce terme fait l'objet d'une insistance qui met encore plus l'accent sur l'obéissance presque « surnaturelle » (ou du moins « héroïque ») dont fait preuve Dina en écrivant son *Cantique*. Elle écrivait au tout premier chapitre : « c'est, au point de vue naturel et humain, une torture inouïe [...] Chaque fois que je prends le crayon afin de poursuivre ce travail, je surmonte, par la grâce divine, une cruelle répugnance » (p. 49)

⁶⁷ Ce privilège de Dina la conforte évidemment dans sa voie vers la sainteté, comme la protection de Dieu dans le manteau de la Vierge (p. 41), comme son devoir d'honorer ses parents en étant sainte (p. 41), etc. En tant « qu'enfant privilégiée », elle doit nécessairement remercier son Créateur.

Cette donation d'elle-même, « appelée héroïque », participe à étoffer un peu plus l'essentiel processus de purification dont elle constitue l'objet, puisqu'il s'agira bientôt de concrétiser l'idée qu'une âme « pure » peut servir de lien entre la Terre et le Ciel.

À la toute fin du chapitre VI, revenue à son présent d'écriture, celui du printemps 1924⁶⁸, la narratrice procède à une modification générique par l'enchâssement d'une odelette⁶⁹. Ce changement de genre momentané est révélateur d'une nouvelle façon d'envisager son devoir. Il s'agit pour elle d'effectuer une rétrospective poétique afin de figurer l'essentiel de ce qu'elle vient d'énoncer sur le désir:

D'amour, je veux vivre et mourir!
 Jésus, à mon ardent désir,
 Accorde ta brûlante flamme.
 Dans ton ciel, ce que je réclame
 Pour jouir de l'éternel jour,
 C'est toi-même, ô Dieu de l'amour! (p. 85)

Poésie passionnée, certes, cette petite ode au traitement tout à fait classique⁷⁰ a comme sujet le désir d'un amour consumant et pur par lequel le « Dieu de l'amour », Jésus interpellé, est appelé à une union créatrice de jouissance. À n'en pas douter, en écrivant un texte qui se veut à la fois « gracieux », rythmé et oratoire, et dans lequel le verbe « accorder » implique par surcroît un double sens⁷¹, elle garantit non seulement la clôture

⁶⁸ Elle a recours au présent et réfère au fait qu'elle est « sa pauvre épouse », donc qu'elle a déjà prononcé ses vœux.

⁶⁹ Au passage, retenons que les anciens considéraient l'ode comme un poème destiné à être chanté. Elle était accompagnée par la lyre, d'où l'expression « poésie lyrique ».

⁷⁰ Tout y est : le lyrisme est présent, la métrique est parfaite, le sujet est noble et élevé.

⁷¹ « Accorder » un instrument de musique, ou alors « accorder » dans le sens de faire concorder deux

de son propos actuel, mais elle prépare aussi celui du chapitre suivant; c'est donc prétendre que comme elle est en train de progressivement faire accepter l'idée que son écriture mortifiante est désirée par Jésus et qu'elle est par conséquent régie par une inspiration toute spirituelle, elle tentera aussi de spiritualiser ses études musicales afin de leur faire éviter un statut profane. Dans sa façon de concevoir ce qu'est un « vrai » texte, le poème est considéré comme le lieu d'une jonction parfaite entre la littérature et la musique, puisque associé à une forme textuelle noble, il implique aussi l'idée de musicalité. Elle y construit d'ailleurs une double corrélation. La première est à comprendre dans la correspondance qu'elle crée entre son « ardent désir » et la « brûlante flamme » de Jésus afin de surligner leur réciprocité, cette inévitable similitude qu'ils ont en commun (les deux sont en quelque sorte « brûlants », ce qui permet de supposer leur éventuelle union). La seconde tient au fait qu'en s'imposant des contraintes supplémentaires, elle vise une perfection littéraire qu'elle imagine probablement analogue à l'inspiration divine (parfaite) venant du Ciel, mais qui travaille en elle. On le constate, cet inattendu recours au poétique va de pair avec notre façon de considérer l'écrit. La narratrice fait bien plus que surmonter la « répugnance » d'ouvrir son âme parce que Jésus le désire, mais elle le fait encore par le biais d'une écriture qui se complexifie davantage. Comme elle vient à peine de préciser qu'elle est bonne à rien (« Pour moi, je n'ai rien fait, rien, non rien, si ce n'est que des sottises. C'est lui seul qui a daigné accomplir les bonnes actions. », p. 85), elle ne peut que

laisser sous-entendre que cette nouvelle tendance la poussant à la perfection scripturale⁷², dont le changement de genre détermine effectivement un passage à l'action, est à lier à l'obtention d'une nouvelle grâce qui gagnerait à être développée davantage.

Le chapitre VII, dont l'anecdote est orientée vers le début de la carrière musicale, est présenté comme étant « apparemment » plus profane : « Je reprends mon hymne de gratitude à la sortie du pensionnat, mais à un point de vue différent. Si la mélodie est plus profane, elle n'est pas moins rythmée sur les divines largesses. » (p. 86) La métaphore filée, par laquelle il nous est possible de créer une analogie entre les unités « hymne » (le *Cantique*), « mélodie » (histoire), « rythmées » (organisées) et l'écrit, en plus d'attirer l'attention sur le degré de poéticité d'un discours qui va de plus en plus en s'affinant, tisse un lien entre deux formes d'art (la musique et la littérature) que la narratrice conçoit possiblement comme « ascétiques », donc favorisant une introspection spirituelle associée au martyr. L'« hymne de gratitude » aura beau avoir la « mélodie profane » (c'est-à-dire l'anecdote relatant les événements non spirituels, ces motifs terrestres instituant une distance face au « sacré »), Dina souligne toutefois que sa brève carrière de musicienne, qui l'a peut-être exposée aux mondanités, a exclusivement servi au développement de son âme. Elle spiritualise d'abord ses études musicales par le personnage de « M. l'Abbé X » (p. 86), qu'elle présente comme un « second « " père " » » (p. 86), un guide dont les conseils ont « apporté la lumière, éclairé [s]on esprit, réchauffé [s]on cœur, attisé [s]a flamme de

⁷² C'est-à-dire la création d'un poème en vers octosyllabiques exploitant un réseau d'images structuré et dont le dernier mot reprend sous une forme anaphorique le premier. On peut bien critiquer la valeur thématique des poèmes de Dina, mais on ne pourra jamais affirmer qu'ils sont mal construits, et c'est précisément en ce sens qu'ils sont parfaits.

l'amour divin et de l'amour envers la Vierge immaculée; » (p.86). Elle poursuit sa note grandiloquente en décrivant ce personnage comme « une âme apostolique, éprise d'art et de poésie, vibrante comme la plus sensible des lyres! » (p. 87) C'est en liant l'art de la musique (et de la poésie lyrique, celle qui est destinée à être chantée accompagnée d'une lyre) à l'âme, sous la direction de ce mentor consacré au service de Dieu, que Dina justifie une fois de plus ses choix, écartant tout le profane que pourrait comporter les « légèretés » d'une vie de concertiste. Elle utilise alors le figuratif pour faire comprendre au lectorat, par une description basée une fois encore sur l'analogie (« comme la plus sensible des lyres ») et l'hyperbole (tous les termes utilisés dans l'énoncé sont emphatiques) que ce père spirituel, autorité par laquelle se concrétise encore le désir divin, l'a dirigée vers la musique. Transitivement, nous saisissons que la musique en question ne peut servir qu'à élever l'âme, ayant à la fois constitué l'objet d'une recommandation de l'abbé X et de ses parents (autres figures d'autorité déléguée). D'ailleurs, Dina affirme que ce « travail musical [la] rapprochait du bon Dieu. » (p. 87), de sorte que Jésus est bel et bien présent au début de cette carrière (« Telle allait être désormais la conduite aimante de Jésus en mon âme. » -p. 88). La narratrice souligne surtout le fait que le piano et les concerts, loin d'être des expériences de glorification pour l'ego, ont tout simplement été une façon de la pousser à l'ascèse et à la mortification. C'est alors la note spirituelle qui ressort en première instance, surtout quand elle interpelle sainte Cécile (patronne des musiciens, morte martyr) pour lui recommander son labeur (p. 88) et, qu'en revenant à son présent d'écriture, elle se sert d'une invocation pour l'implorer :

« Ô noble Vierge, tu m'as protégée dans le monde, ton sourire m'a consolée maintes fois, merci! Par une délicatesse divine, tu t'es inclinée vers moi, et tu m'as donné le baiser fraternel en me cédant ton nom, lis sans tache et rose d'amour! Que le Christ, notre Époux, soit loué, à jamais soit glorifié! Et rends-moi digne d'être appelée comme toi, Ô Cécile! » (p. 88)⁷³.

Ici, c'est tout son rapport à la sainteté, celui que la « substituée » est en train de développer, qui fait figure. En 1924, Dina porte déjà le nom religieux « Marie Sainte-Cécile de Rome », de sorte que l'énoncé peut être lu de deux façons différentes : d'une part, il pose implicitement le constat que la musique peut être envisagée comme un exercice spirituel qui est désiré par Dieu, précisément parce que, par l'entremise de son Église, Il lui a assigné une patronne; subséquemment, elle peut aussi mener à la sainteté, la preuve étant que sainte Cécile en constitue l'emblème. D'autre part, le désir d'une sainte identité (« rends-moi digne d'être appelée comme toi ») reflète beaucoup plus une sainteté impliquant l'idée d'une perfection associée au sacrifice et par extension, au martyr; ainsi, il ne s'agit pas seulement de prendre un nom glorieux, mais de se voir honoré de tous les attributs qui vont avec. Voilà pourquoi, quelques lignes après, elle insiste sur le martyr ressenti « au milieu des fleurs et des applaudissements ». (p. 88), le « supplice » (p. 89) de jouer pour des auditeurs, « l'ennui » ressenti suite aux éloges (p. 90) et la jouissance de s'être trompée lors du « Ô Canada » (p. 90). Les honneurs terrestres étant considérés comme profanes, la narratrice en profite pour établir une nette scission entre ce qui se passe à l'intérieur d'elle, c'est-à-dire ce qui est « vrai », et ce qu'elle donne à voir de l'extérieur (« S'ils avaient pu lire mes émotions intérieures [le profond malaise de se

⁷³ « Je reçus un « nom nouveau ». J'avais accepté à l'avance le nom de n'importe quel patron ou patronne. Oh! Que je fus heureuse d'être confiée à sainte Cécile de Rome. » (p. 133)

présenter en public], ils [ses parents] n'auraient pas pensé ainsi [ils la croyaient non impressionnée de jouer devant un auditoire]. », p. 89). Ce désir de perfection artistique (littéraire et musical), elle le confirme sans détour : « j'étais si passionnée de l'art et du beau, je visais avec tant d'enthousiasme au plus parfait. » (p. 91) La visée du « plus parfait » doit contextuellement être envisagée comme un critère permettant un jour d'accéder à la sainteté. Cette association de la musique au service de Dieu, permise par l'autorité (l'abbé X et les parents), ce véritable instrument du divin (« Je sais qu'ils [les parents] m'abandonnèrent au bon Dieu, lui demandant de me protéger [...] Ils répondaient, en effet au désir divin. », p. 90) offre à Dina la possibilité d'accéder à un autre mode de « communion » qui associe l'art, le « Beau », au spirituel. À l'automne 1916, il s'agira maintenant pour elle de partir perfectionner son art à New York, mais qui dit « voyage à l'étranger » dit aussi d'être « jetée » dans le monde.

Charnière entre les deux doublets, le chapitre VIII, lieu d'une mise en scène d'un autre combat héroïque contre le mal, expose le début de l'expérience new-yorkaise qui, loin de lancer Dina sur la voie de la liberté insouciant, la fait passer à un niveau supérieur. En considérant la tonalité religieuse d'ensemble, on peut envisager ce chapitre comme celui donnant lieu à l'expression d'une « expérience initiatique » visant à mesurer la valeur de sa foi et l'authenticité de sa vocation, c'est du moins ce que le texte nous invite à comprendre. La narratrice écrit : « Le travail que Jésus a daigné accomplir alors en mon âme est si délicat, si intime, qu'il m'est impossible de l'analyser par des mots. » (p. 98), « l'action

divine est si profonde que je suis impuissante à la traduire. » (p. 99)⁷⁴ Cette prise de conscience, qui la mènera au chapitre suivant à se montrer réceptive à la voix du Maître, est pour le moment la résultante d'un affrontement entre la voie spirituelle (le bien) et les plaisirs terrestres (le mal) duquel la narratrice sort, bien entendu, victorieuse. L'écriture de cet affrontement lui sert à se représenter dans un état de dualité qui la trouble beaucoup, ce qui accordera une plus value à sa victoire et rendra en quelque sorte légitime son droit à une intimité accrue avec le divin. Dina doit effectivement combattre deux principales tentations qui pourraient bien la faire « dévier » de sa vocation : l'amitié, susceptible de la détourner de son exclusivité amoureuse envers Jésus, et de « terribles combats » (p. 100) contre « la rage ennemie » (p. 100), possiblement des tentations profanes⁷⁵ qui préoccupent la jeune musicienne en herbe à ce moment où elle se voit libre de toute tutelle. Elle découvre d'abord l'amitié humaine, mais comme elle a le devoir de se préserver uniquement pour son Jésus (« J'appartenais à Jésus et à sa Mère » – p. 41 –, « Jésus était à moi et j'étais à lui. » – p. 58) et comme elle porte toute son attention au développement de

⁷⁴ Au chapitre précédent, elle tenait un propos similaire en parlant de la musique : « Les faveurs de choix qu'il [Jésus] m'a accordées dans la carrière artistique sont au-delà de la compréhension humaine. » (*Ibid.*, p. 88)

⁷⁵ Dina ne précise rien à propos de ces « terribles combats », sinon ces « occasions multiples de jouissance et de luxe » (p. 102). Contextuellement, nous pouvons cependant imaginer que la vie dans une ville comme New York, surtout pour une jeune femme ayant grandi dans une ville de province, et en plus dans des couvents, l'a sans doute exposée à un nouvel univers lui proposant tout plein d'attraits. C'est du moins ce que la première édition du *Cantique* (CRENIER, 1934a), qui publie une partie de la correspondance de la religieuse du temps qu'elle se trouvait à New York et qu'elle écrivait à ses parents, nous fait comprendre : « En dehors de nos heures d'étude, nous rions et nous rions. Pas trop d'ennui n'est-ce pas? (New York, 29 octobre 1916) » (CRENIER, 1934a:107); « Non, vous ne savez pas tous les avantages qu'on retire en venant ici. Chaque jour, je fais des découvertes. Puis, je vais entendre des artistes. (New York, 1^{er} novembre 1916) » (*Ibid.*, p. 108); « Enfin, enfin, j'ai entendu Caruso, dans Martha. Je suis revenue tout enthousiasmée [...] (New York, le 28 avril 1917) » (*Ibid.*, p.111); « Cet après-midi, tout de suite après le diner, nous sommes parties pour Bronx Park. (New York, 10 octobre 1917) » (*Ibid.*, p. 116)

son âme au détriment de ce qui y est extérieur⁷⁶, elle spiritualise ce lien amical en spécifiant qu'il s'agit encore d'un bienfait accordé par Dieu (p. 95) et elle cite la parole pieuse : « *Celui qui a trouvé un ami possède un trésor.* » (p. 95) L'amie en question, Mlle B.⁷⁷, elle aussi présentée comme un « ange visible »⁷⁸ (p. 95) envoyé par Jésus en l'absence des parents, permet une fois de plus de capter l'attention sur le fait qu'une « action » divine peut prendre une forme concrète sur le plan terrestre. Ensuite, à New York, la conscientisation des bienfaits divins, par rapport à la petitesse humaine (« J'étais pénétrée d'une grâce extraordinaire que je puis définir : la conviction de l'infériorité. » – p. 98), va de pair avec les problèmes liés aux relations amicales, car si l'esprit est triomphant, la chair est faible : « Au mois de mars 1917, commençait une épreuve intérieure qui s'est continuée à peu près sans répit durant six ans. C'était la rage ennemie qui allait déchaîner sa violence, multiplier ses assauts, ses ruses, ses astuces au plus intime de mon âme. » (p. 100) Le démon revient certes à la charge, mais la narratrice saura une fois de plus organiser son anecdote afin d'illustrer que l'âme, sanctuaire de Jésus, triomphe toujours grâce à l'aide de Dieu qui la prédestine à la sainteté : « Dieu a triomphé. » (p. 100), « j'étais plus fervente. » (p. 102), « les occasions multiples de jouissance et de luxe avaient augmenté mon désir d'abnégation [...] Jésus s'était constitué le gardien jaloux de

⁷⁶ Bien que pour la narratrice ce qui se trouve à l'extérieur est parfois le reflet de ce qui se trouve à l'intérieur : « J'étais poursuivie de cette idée que l'ordre de mon intérieur, de mon âme, était en rapport étroit avec celui de l'extérieur, au même niveau que l'arrangement plus ou moins soigné des objets à mon usage. » (*Ibid.*, p. 73)

⁷⁷ Il s'agit de Bernadette Létourneau qui, plus tard, fera également partie de la même communauté que Dina.

⁷⁸ On se rappellera qu'au tout début du texte, Dina avait également présenté ses parents de cette façon : « J'appartenais à Jésus, et à sa Mère qui allait veiller sur mes premières années par deux anges gardiens visibles, mes excellents parents. » (p. 41)

mon âme [...] » (p. 102). L'expérience initiatique réussie la mènera, en témoigne le chapitre suivant, à l'obtention d'une importante grâce.

Les chapitres IX (« DE VINGT ET UN À VINGT-QUATRE ANS, 1918-1921 », pp. 103-111) et X (« DE VINGT ET UN À VINGT-QUATRE ANS (suite) », pp. 112-118), le second doublet, racontent que l'expérience new-yorkaise, loin de nuire à la fortification de l'âme, sert en fait de tremplin pour que l'héroïne puisse vivre ses premières expériences mystiques la mettant directement en relation avec Jésus et, par le fait même, avec la Parole⁷⁹ : ils confirment l'idée que la « communion » à l'art peut également mener à Dieu. Même si cette période musicale est présentée comme terrestre, toute « humaine », elle ne peut qu'être comprise comme se rapportant à l'âme, car elle coïncide avec le début de l'enchâssement de colloques dans la narration (chapitre IX) et confirme, par la « voix » transposée de Jésus, ou « l'appropriation » de la Parole qui tend à se *textualiser* via une stratégie énonciative précise, la double vocation, à la fois littéraire et spirituelle, de la narratrice (chapitre X). Si les motifs qui s'y trouvent dynamisés exposent toujours cet affrontement entre le corps et l'âme, la narration en viendra cependant à accorder beaucoup plus de place aux motifs spirituels qui empruntent une forme poétique.

Le chapitre IX, où sont verbalisées les premières expériences mystiques, est primordial parce que, dans un premier temps, la narratrice s'apprête à davantage « construire » son

⁷⁹ Nous précisons une fois encore, que la relation entre la narratrice et Jésus en est une pouvant être perçue comme la relation entre la narratrice et la Parole de Dieu, via le lien théologique suivant : « Jésus » est la Parole de Dieu incarnée (le Verbe).

Union langagière à Jésus et que cette Union va de pair avec la monstration qu'elle s'identifie de plus en plus à lui (elle, cette monstration, en dépend). Dina mise sur des valeurs sûres qui vont étoffer à la fois la vraisemblance de son récit et sa capacité à « traduire » correctement la voix du Maître. À partir de ce moment, son *Cantique* va franchement s'inscrire dans une lignée précise : celle des saintes ayant entretenu des dialogues avec des voix « transcendantes ». D'une part, voilà pourquoi la référence à « *L'Imitation* »⁸⁰, livre dont elle prétend faire la lecture au moins « dix minutes » par jour (p. 103), pourrait non seulement servir à concrétiser son désir d'identification au Christ (s'identifier, ou « imiter », c'est la voie pour devenir « semblable à », pour dire ce que l'autre dirait), mais aussi l'encourager à pousser un peu plus loin le dévoilement de sa vie intérieure. Celle que les « manuels de piété ne [la] satisfaisaient pas toujours » (p. 55), qui « avait feuillet[é] à la hâte » (p. 74) les pages de l'autobiographie de Thérèse de l'Enfant-Jésus et qui avait avoué qu'elle « ne lisai[t] pas » (p. 80) pourrait donc désormais écrire des pages de piété « originales » dans lesquelles les révélations de la voix paraîtraient inédites... Il ne lui manquait, en somme, que *L'Imitation* pour rendre acceptable l'idée que non seulement son âme « communie-que » avec Jésus mais que ce dernier, assumant la fonction d'interlocuteur, lui assure effectivement une rétroaction. Nous pouvons donc y

⁸⁰ Grosso-modo, *L'Imitation* est une œuvre anonyme de piété chrétienne (fin du XIVe siècle et début du XVe siècle) dans laquelle sont prodigués des enseignements à quiconque aimerait suivre les traces du Christ. L'ouvrage, divisé en quatre parties (« Livre premier : Avis utiles pour entrer dans la vie intérieure », « Livre deuxième : Instruction pour entrer dans la vie intérieure », « Livre troisième : De la vie intérieure » et « Livre quatrième : Du sacrement de l'Eucharistie »). Dina s'en est sans doute inspirée pour oser aller un peu plus loin dans la description de ses « états intérieurs » et, surtout, pour amorcer l'écriture de ses colloques. En effet, les trois premiers chapitres du « Livre troisième » traitent précisément de la Parole de Dieu communiquée à l'âme (« Des entretiens intérieurs de Jésus-Christ avec l'âme fidèle », « La vérité parle au dedans de nous sans aucun bruit de paroles » et « Qu'il faut écouter la parole de Dieu avec humilité, et que plusieurs ne la reçoivent pas comme ils devraient »).

voir la création d'un lien entre un incontournable de la foi chrétienne, cette « référence » (*L'Imitation* considéré comme un argument d'autorité) qui met à l'avant-plan la possibilité d'une « communication divine à l'âme », et ce que la narratrice s'apprête à écrire, soit ses colloques. Mais Dina ne s'arrête pas qu'à nous divulguer le titre de son livre de chevet, puisque, d'autre part, après avoir précisé une fois encore son idéal divin dans lequel il n'est plus question de sainteté, mais de « très grande sainteté » (« L'idéal divin m'apparaissait comme exigeant de moi que je devienne une très grande sainte. », p. 108), elle réfère aussi à trois mystiques, trois « très grandes saintes », retenues par l'histoire. Toutes les trois ont d'ailleurs prétendu, comme le fait précisément la narratrice dans ce chapitre, avoir entendu une voix transcendante :

J'entendis parler un jour [...] que sainte Marguerite-Marie avait fait le vœu du plus parfait. (p. 109)

Je demandai le nom de Sainte-Catherine de Sienne; [...] (p. 110)

Sainte Jeanne d'Arc recevait souvent mes élans pieux. (p. 111)⁸¹

Ce recours à des hauts « calibres », dont deux sur trois (Marguerite-Marie et Catherine de Sienne) peuvent être associés à l'écriture d'ouvrages célèbres, favorise certainement la création d'une filiation : comme ces femmes que l'Église, autorité suprême, a canonisées, Dina entend elle aussi une voix provenant de son âme (sanctuaire de Jésus) et compte bien nous en faire part...

⁸¹ Sainte Marguerite-Marie (1647-1690) a écrit ses « Mémoires » dans lesquelles elle relate ses conversations avec le Christ. Sainte-Catherine de Sienne (1347-1380), proclamée « docteure » de l'Église, est elle aussi en conversation avec Jésus et fit paraître ses « Dialogues ». Sainte Jeanne d'Arc (début du XVe siècle) est la célèbre vierge, l'une des trois patronnes des Français, ayant entendu les voix célestes de sainte Catherine, de sainte Marguerite et de l'archange saint Michel.

Voilà pourquoi le chapitre IX est important de par la modification générique qu'il impose : il engage un changement notable et ce, autant au niveau thématique qu'au niveau discursif. En effet, par l'insertion de « colloques », ces motifs spirituels qui sont, rappelons-le, des fractions de texte impliquant, d'une part, des perceptions à lier au transcendant dont Dina tient à rendre compte (les « tableaux ») et, d'autre part, des dialogues qu'elle entretient avec Jésus, la narratrice modifie épisodiquement ses paramètres scripturaux. Principalement, les deux variations engagent la transposition, soit par l'entremise d'un discours indirect (les tableaux qui sont « vus ») ou direct (les dialogues qui évoquent davantage ce qui est « entendu »), d'une « voix » perçue par l'âme. Dans le premier cas, cette voix est donnée comme à l'origine des perceptions spirituelles auxquelles elle donne accès et se trouve indirectement manifestée par l'entremise d'allégories représentant l'héroïne en action: enchaînements de métaphores organisées en courts récits enchâssés et comportant un début et une fin qui en balisent la portée. La plupart du temps liées à la trame événementielle principale (les motifs terrestres) par le recours à ce « Il » transcendant d'où origine la voix (« Il me présenta », p. 104), et privilégiant l'utilisation du passé (« Il se servit encore d'un tableau. », p. 107), les allégories font donc étalage d'une poéticité se démarquant par l'expression du thème religieux déployé dans un entrelac de figures. Dans le second cas, la voix est donnée comme cette « instance » transcendante qui dialogue directement avec la narratrice (« Un jour, il me dit : », p. 115) et se trouve intégrée au premier niveau narratif, exactement comme si Jésus devenait un personnage de l'œuvre. Misant souvent sur le présent (« Puis, il me dit », p. 152, chapitre XV), elle incite globalement l'héroïne à passer à l'action. En

somme, les colloques sont des traces hyper-signifiantes d'une énonciation prenant une envergure différente. Marques on ne peut plus explicites du « désir » de dire autrement, considérant que ce désir est l'apanage du Maître en l'âme de la narratrice, ils créent du relief dans la trame discursive, notamment par la surexposition des procédés ayant servi à leur encodage. Pour ces raisons, ils nous fournissent des points d'ancrage qui s'avèrent essentiels à l'analyse.

Attendu le fait que les éléments qu'ils figurent mettent au premier plan l'isotopie spirituelle, champ par lequel s'organise assurément un motif du même nom et les thèmes qui y sont inhérents, deux raisons, liées à deux visées énonciatives complémentaires, nous amènent à lire ces colloques différemment que l'anecdote qui les encadre. Premièrement, par l'entremise de ses tableaux, l'héroïne vit des aventures dont le contenu, à tonalité « mystique », ne peut en aucun cas être interprété de la même façon que les motifs terrestres énoncés ailleurs dans le récit puisque, en plus d'être circonscrits, ils ont manifestement été encodés d'une façon différente et que, conséquemment, ils commandent des vecteurs interprétatifs autres. Par exemple, la situation dont il est question dans la phrase suivante : « Il me présenta un chemin d'épines dans lequel il était passé le premier et où il désirait me voir marcher. », pp. 104-105) n'est pas du même ordre que dans celles-ci : « Que dire des toilettes et des parures! Quels tourments! Les teintes éclatantes, les bijoux superflus me répugnaient, et j'en ai porté de toutes sortes et souvent. » (p. 82). À l'encodage comme au décodage, leur portée référentielle engage une toute autre façon de les considérer. Mais encore, l'évaluation de ces tableaux ne doit pas être uniquement

réduite à la reconnaissance de leur « fonction poétique » par laquelle il devient possible de leur reconnaître une densité de signification, stimulus à l'interprétation. La narratrice s'en sert aussi pour écrire les leçons inspirées par le « Maître » qui, dès son enfance, lui « enseigna le premier à méditer » (p. 59). Nous pourrions alors formuler l'hypothèse que, puisqu'elle doit assumer l'*ethos* d'une sainte, ils constituent un prétexte pour s'auto-représenter, en action, sur la voie ascensionnelle vers cette sainteté: « Le bon Maître prit mon pauvre cœur, s'en empara, [...] et mit à la place [...] son Cœur sacré et le Cœur immaculé de Marie! » (p. 123), « un jour, il me fit entrer dans le parterre des âmes privilégiées [...] » (p. 129). Nous qualifions cette voie « d'ascensionnelle » dans l'optique où chaque tableau constitue le maillon d'une série dont nous pouvons dégager un champ isotope global, soit que leur héroïne acquiert, à la pièce, dans ce qui semble être un « itinéraire », les grâces qui pourraient en faire une sainte; autrement dit, de plus en plus comblée par des faveurs divines qui gagnent, elles aussi, en importance à mesure qu'on se rapproche du temps de la narration (de mars à juin 1924), elle semble évoluer vers un nouvel état de conscience, celui que la substitution, à la finale de cette phase II, lui a procuré. Deuxièmement, la transposition directe de la « voix », parce qu'elle oblige une modalité énonciative précise, soit un monologue dialogique (Dina discutant avec une « instance » transcendante, donc lui prêtant sa propre voix), ou, comme le disait Fernand Ouellette, « une sorte de renversement ou de déplacement du sujet qui parle [...] » (OUELLETTE, 1998 : 21), impose également un autre type d'encodage et elle vise généralement à préciser quelles actions concrètes la narratrice doit entreprendre pour devenir sainte : « Oui, au couvent, tu te livreras à un travail littéraire. » (p.114), « Je te

veux à Jésus-Marie. » (p. 115), etc. Le recours à la prosopopée, par des formules introductives du type « Mon doux Maître me dit : » (p. 106), « Un matin, le doux Enfant me dit : » (p. 129), s'avère essentiel pour intégrer le dialogue à la trame événementielle. Dans ce cas, proposons que l'écriture des séquences dialoguées sert à légitimer certaines actions décrites par Dina, actions lui permettant d'étoffer que ses choix de vie, c'est-à-dire bon nombre de motifs terrestres et spirituels qu'elle énonce, dont celui d'écrire, motifs concourant surtout à figurer sa sainteté, ont été décidés par Dieu à qui elle donne la parole par l'entremise de Jésus, Sa voix. Pour appuyer ces deux hypothèses, insistons encore sur l'idée que la sainteté est présentée d'office (dès la première page) comme son « unique » devoir (« je n'ai qu'un devoir – et un devoir très impérieux : devenir sainte. », p. 41) et, un peu plus loin, comme son premier idéal (« je serai sainte [...] Ce fut mon premier idéal. », p. 54). Le « devoir impérieux » d'être sainte, but personnel qui aurait possiblement dû le rester selon le désir de la narratrice, va cependant de pair avec le « devoir » d'écriture imposé par les supérieurs qui, précisément parce qu'elles avaient reconnu la « sainteté de son âme »⁸², l'ont astreinte à la rédaction de son autobiographie vouée à une diffusion publique. Nous pouvons ici en déduire, une fois encore, que Dina exécute la mission d'écrire un discours persuasif, donc impliquant certains « détours » pour arriver à ses fins, dans lequel la valorisation de sa sainteté, ce « devoir », cet « idéal », est donnée comme indépendante de sa volonté et que les colloques, outils pour se déresponsabiliser de l'écrit,

⁸² Au cours d'une conversation, nous causions de l'ordre qui fut donné à certaines âmes saintes d'écrire l'histoire de leur vie; la pensée de Mère Sainte-Cécile de Rome me traversa l'esprit; à l'instant même, une religieuse se tourne vers moi et me dit tout bas : « Pourquoi Mère Sainte-Cécile de Rome n'écrit-elle pas la sienne? » (Témoignage de la Supérieure de Sillery, p.15)

lui servent, pour le moment, à se constituer un argumentaire⁸³. D'ailleurs, n'avait-elle pas pris la peine de préciser, au chapitre V, qu'elle écoutait « le bon Dieu lui parler lui-même par l'autorité [...] » (p. 71)? Quoi qu'il en soit, la narratrice marque ces variations en attirant l'attention sur leur nature forcément poétique, prévenant son lecteur qu'en aucun cas elles ne devraient être interprétées d'une façon littérale:

Je m'explique une fois pour toutes au sujet des expressions que j'emploierai telles que : *je voyais... Jésus me dit...* et autre semblables. Cela signifie : je voyais dans mon imagination; Jésus me dit par la voix intérieure que toute âme entend au fond de son cœur au moment des consolations divines. (p. 105)

Parce que la diversité générique trace les premiers liens concrets avec le transcendant, le chapitre IX est celui où l'écrit acquiert une envergure toute différente. Examinons maintenant de plus près la première de ces variations, soit les tableaux.

Si en 1917 (chapitre VIII) Dina affronte la « rage ennemie », elle reçoit cependant, en témoigne le chapitre suivant, la grâce de recevoir pour la première fois l'enseignement de Jésus en son âme⁸⁴: « Au sujet de cette voix et de ces tableaux, j'ai prié beaucoup. J'étais assurée que c'étaient là les enseignements de mon divin Maître; » (p. 104). En ce qui a trait à la seconde phase du texte, les dits tableaux s'échelonnent des chapitres IX – début

⁸³ En effet, il y a une marge entre vouloir être sainte et crier haut et fort, dans une autobiographie, qu'on veut l'être. Dina se retrouve en quelque sorte coincée entre son idéal de sainteté, qu'elle vit, disons, « empiriquement », et sa répulsion à en parler dans un écrit. Il lui faut donc, obéissance oblige, trouver des moyens discursifs pour illustrer qu'elle n'y est pour rien, que Dieu l'y a, de toute façon, prédestinée.

⁸⁴ On rappellera tout de même qu'au chapitre III (1907-1910), la narratrice affirmait déjà : « Notre Seigneur se communiqua à mon âme par une lumière nouvelle. C'était la première fois que je comprenais aussi bien sa voix –*intérieurement*, c'est entendu-, voix douce et mélodieuse qui m'inonda de bonheur. » (p. 61)

des colloques (p. 106)– à XIX. Leur écriture commence précisément durant l'épisode de New York, donc après le cycle de « purification intérieure » (chapitres III à VI)⁸⁵, et se poursuit ensuite durant « la vie religieuse ». Dina se doit de rendre compte d'un message qu'elle considère non humain, celui-ci se trouvant associé au contenu d'un « enseignement » spirituel inspiré par le Maître, en un langage qui ne peut être que transposé par le code linguistique : la justesse de la traduction peut alors être mise en doute par le lecteur. En ce sens, la mise en garde citée plus haut (« Je m'explique une fois pour toutes [...] », p. 105) est révélatrice de ce doute, voire même d'une crainte; elle indique que la narratrice est prudente et qu'elle ne veut surtout pas que ses propos soient mal interprétés. Cette prudence est peut-être concrètement liée à la peur d'être jugée par sa communauté en prenant la parole au nom de Dieu, ou à l'angoisse d'être considérée comme une illuminée racontant à peu près n'importe quoi⁸⁶, ce qui, dans ce cas, mènerait à l'échec du projet scriptural pour lequel elle a été mandatée. Assurément, elle doit trouver les procédés rhétoriques pour suggérer que, malgré une survalorisation de sa nature pieuse qu'elle divulgue entre autres en ayant recours à un « listage » des grâces divines dont elle a été favorisée, son humilité⁸⁷ est infaillible puisqu'elle n'y est pour rien. Rappelons que bien avant l'écriture du premier colloque, elle préparait déjà le terrain en mettant l'accent

⁸⁵ Dina nous amène donc à saisir que ses premiers combats remportés contre les forces du Mal (contourner les pièges du démon -p. 61-, préférer « la mort à la souillure » -p. 65-, désirer le martyr -p. 70), trouvent leur issue dans l'obtention d'importantes grâces.

⁸⁶ Mère Ste-Élisabeth (Maîtresse des novices et lectrice du *Cantique* en cours de rédaction) : « Tout cela ne tient pas debout; n'importe quelle tête montée peut en écrire autant. Vous ne racontez pas de faits; vous dites des choses qui paraissent de pures imaginations. [...] Combien de fois je la renvoyai avec ses cahiers! [...] Un jour, le premier de l'an [...], j'avais promis d'avance d'accorder une faveur, si possible; elle me demanda de vouloir bien lire ses cahiers, par charité. » (CRENIER, 1934b: 264-265)

⁸⁷ La supérieure de Sillery témoigne d'ailleurs que lorsqu'elle avait soumis l'idée que Dina écrive sa vie, la première inquiétude de la supérieure provinciale avait été l'humilité de la religieuse (BÉLANGER, 1995 : 15).

sur le fait que malgré la « cruelle répugnance » et la « torture inouïe » ressenties à parler d'elle-même dans son *Cantique*, elle arrivait à y trouver de la joie, car Jésus désirait qu'elle écrive de « tels récits » (p. 49) ; quelques pages après, pour ne pas se donner le mérite des succès musicaux remportés au couvent, elle s'affichait aussi comme « l'instrument » de Dieu (p. 65). Même si elle a peur du jugement, l'honnêteté de l'énonciatrice n'est pas ici à mettre en cause, bien au contraire : elle tient à représenter le réel désir qu'elle a un jour eu de laisser toute la place à Jésus et, dans son présent d'écriture, cherche les moyens scripturaux pour en rendre compte le plus efficacement possible, c'est-à-dire sans faire entrave à son humilité. Pour toutes ces raisons, l'écriture des tableaux la pousse forcément à organiser un discours dont elle souhaite se déresponsabiliser (puisque, en somme, Dieu est responsable de tout et que, oui, elle doit effectivement faire preuve d'habileté pour être convaincante, ce qui commence par contourner tout ce qui pourrait lui faire endosser l'*ethos* d'une psychotique), un discours dans lequel elle commencera à orchestrer sa propre disparition.

Comme l'énonciation des tableaux pose problème, car, sans doute, la narratrice a bien conscience qu'il lui est impossible de s'autoproclamer sainte et que son texte doit multiplier les stratégies de persuasion pour amener quelqu'un d'autre à le faire à sa place, elle « donne » la parole à Jésus en transposant les « images » qu'il lui inspire. Partant, la critique qu'elle formule à l'égard de la pauvreté du langage humain lui sert ainsi à marquer un décalage qui lui rendra (à elle-même) davantage recevable cette nouvelle fonction de donatrice de la Parole: « notre langage humain est si pauvre que, lorsque nous avons parlé

des faveurs extraordinaires et frappantes que sont les grandes grâces, il nous reste des termes moindres pour les grâces journalières [...] » (pp. 105-106). En outre, cette critique, en plus d'impliquer une impuissance à bien traduire les « choses » du Ciel, suppose quasiment que si son écriture prend une envergure différente, qu'elle s'enrichit sensiblement (aspect mélioratif devant être ici associé à l'exploitation d'une symbolique plus complexe) malgré un langage humain qui est « si pauvre », c'est qu'elle est forcément contrôlée par des forces spirituelles qui ne sont pas humaines... De fait, l'exploitation d'un langage poétique pour *textualiser* ses inspirations mystiques, enseignements communiqués à l'âme d'un « je » appelé à suivre les traces du Maître pour cheminer vers la sainteté, se verra légitimée par l'acquisition de grâces. Pour sûr, à ce moment de la narration, l'énonciatrice s'organise pour faire coïncider l'écriture du premier tableau avec ce qu'elle présente, en effet, comme l'obtention de deux grâces (deux pages plus loin), soit l'esprit de Jésus et sa volonté: « Puis il me donna son esprit⁸⁸ pour remplacer le mien [...] Ensuite, il mit sa volonté à la place de la mienne [...] » (p. 108). D'une part, en soulignant l'obtention de la première grâce, le don de l'esprit, elle insiste une fois de plus pour affirmer sa pétition de principe initiale, c'est-à-dire que tout vient de Dieu, liant du coup la compétence scripturale acquise à une faveur divine, contournant l'inconfortable responsabilité éthique, ce grand « mal » pour l'humilité, que pourrait incomber la simple prétention de se dire prophète (personne qui parle au nom de Dieu). D'autre part, selon cette dynamique, l'acquisition du second don, soit la « volonté », gagnerait à être interprété

⁸⁸ À distinguer de « l'Esprit divin » (emploi de la majuscule) reçu au baptême qui dénote une appartenance à Dieu. L'esprit (petit « e ») de Jésus auquel Dina réfère est davantage à lier à des compétences intellectuelles en ce moment où elle commence l'écriture de ses colloques.

comme un complément du premier ; en ce sens, il ne pourra que renforcer l'idée qu'elle est « étrangère » à l'obtention de cette nouvelle compétence (l'esprit) et que c'est la volonté de Jésus qui, dorénavant, « veut »⁸⁹ à sa place. En définitive, il faut retenir que pour prétendre donner une parole à la Parole, il est essentiel que l'énonciatrice organise une écriture régie par deux principes non vérifiables, donc tablant sur ce discours pré-textuel que l'on nomme la « foi » : il importe ainsi qu'elle mette à l'avant-plan le principe que ce qui est écrit dans les tableaux est généré par un esprit divin, mais surtout, il lui faut suggérer que la volonté de le faire ne lui est pas attribuable.

Ainsi, le micro-récit « Le Chemin d'épines » (chapitre IX, pp. 104-105) dénote une insistance sur l'écart existant entre les motifs terrestres, relevant d'un premier niveau, et les motifs spirituels qui sont ici donnés comme tributaires du transcendant (« originant » d'un « Il »). L'écriture de la première leçon du Maître « contourne » l'utilisation d'un langage trop référentiel et mise sur l'expression d'une poéticité sachant imposer une marge d'interprétation plus importante. Autrement dit, Dina crée une « distance » entre ce qu'elle assume d'une façon explicite, énonciativement parlant (grosso modo : les motifs terrestres), et ce dont elle tient à se déresponsabiliser (la Parole en tant qu'élément faisant partie des motifs spirituels), en dérivant vers un « Il » tenu pour responsable. Le recours à cette « distance » se veut profitable pour le sujet qui écrit puisqu'elle lui permet de figurer un décalage par rapport à lui-même, d'avoir recours à une espèce de dédoublement :

⁸⁹ Il ne faut pas confondre le « vouloir » avec le « désir », tel que nous l'avons analysé lors de notre lecture du chapitre VI. Précédemment, le désir était de l'ordre des « vœux pieux » dont Jésus était l'auteur. Le « vouloir » indique un passage à l'action, celle d'écrire.

Il me présenta un chemin d'épines dans lequel il était passé le premier et où il désirait me voir marcher. [...] Le sentier était étroit; il se rétrécissait d'autant plus que les épines l'encombraient. [...] Ces dernières devaient venir si touffues, si hautes et si piquantes qu'elles allaient m'entourer de toutes parts. [...] Et je voyais sans cesse l'Hostie et l'Étoile, qui figuraient Jésus et Marie, au-dessus de ma route, un peu devant moi. Au terme du chemin qui montait toujours, comme au sommet d'une montagne, une porte bienheureuse : celle de la Patrie sainte! (p. 105)

La narratrice évoque le passage au poétique non seulement en associant le contenu à une inspiration divine (« Il me présenta ») : toutes les métaphores utilisées, c'est-à-dire à peu près tous les termes constitutifs de l'allégorie (« Il », « me », « présenta », « chemin », etc.), construisent une cohérence interne (réseau sémantique local) balisée par leur cadre discursif immédiat (le tableau); ce dernier oriente en quelque sorte l'interprétation des unités s'y trouvant dynamisées. Ainsi, le « chemin d'épines », le « sentier étroit », le fait que ces épines deviennent de plus en plus acérées, « Jésus » et « Marie » comme guides célestes et la récompense ultime qui arrive après un long cheminement de souffrances, c'est-à-dire la « Patrie sainte », sont apparemment faciles à interpréter dans la séquence, mais ces figures peuvent aussi être « réduites » via quelques correspondances contextuelles, donc dans l'interaction que la tableau provoque avec des éléments qui n'en font pas partie, c'est-à-dire certains motifs terrestres se trouvant ailleurs dans le texte. C'est ce lien possible entre l'allégorie et le discours qui l'enchâsse, dans lequel elle fait globalement office « d'unité rhétorique », articulant ce qu'il convient d'appeler une « dynamique signifiante », que nous prendrons le temps d'analyser dans les prochaines pages par le biais d'une parenthèse théorique développée en trois temps : un court

« Préambule théorique » (a), l'examen de « La dynamique signifiante » en tant que telle (b) et la définition de ce qu'on entend par « L'u(U)nion à la Parole » (c).

a) Préambule théorique

Avant toute chose, il nous faut distinguer le **figuratif** du **figural** afin de préciser que si le premier se dit d'un système de signification dont les éléments sont syntagmatiquement liés les uns aux autres dans un même espace⁹⁰, le second est plutôt un « seuil » qui, donnant accès à une figure, marque davantage la présence du scripteur, rappelant, de par un vide sémantique impossible à combler dans le discours même, l'acte énonciatif, pointant en somme la scène énonciative, ou la stratégie de mise en diffusion, plutôt que le contenu de cette figure qui reste à proprement parler « in-signifiante ». D'un côté, le figuratif, qui est relatif aux « unités rhétoriques »⁹¹, propose un système d'interprétation dans lequel l'unité entre dans un processus sémiotique producteur de sens ; la figure peut donc être décodée selon un invariant induit par le contexte. Par exemple, la réduction de la métaphore « linceul » dans l'énoncé « Le linceul blanc recouvrant les montagnes » est entre autres facilitée par les éléments « blanc » et « montagnes » indiquant que la figure est un substitut possible du substantif « neige » ; les sèmes communs à « linceul » et à « neige » ('mort', 'froid', 'blanc', etc.) autorisent ladite réduction. De l'autre côté, la notion de

⁹⁰Ces éléments sont construits autour d'isotopies communes ; ils constituent en quelque sorte une thématique unifiante.

⁹¹ Les unités rhétoriques (ou figures de rhétorique) sont définies par le Groupe Mu comme des « ensembles connecteurs, d'extension variable, susceptibles d'être lus sur plus d'une isotopie à la fois. » (GROUPE MU, 1977 : 57)

« figural » suppose que, en l'absence d'un degré zéro qui, pour différentes raisons, serait impossible à être circonscrit dans l'énoncé même, la figure resterait irréductible (pour certains, pas nécessairement pour tous), motivant dès lors une interprétation de sa fonction énonciative. Dans ce cas, l'unité rhétorique se veut la marque d'une volonté, celle qu'a eue un scripteur de dire les choses différemment. Puisqu'elle est d'abord et avant tout perçue comme la résultante d'une « intention » poétique, voire même d'une compétence rhétorique manifestée dans l'écrit, son sens sera à trouver « au-delà » du texte, c'est-à-dire dans la sphère du sujet empirique de l'énonciation, chez l'auteur, qui en a assuré l'encodage et, pourquoi pas, chez le lecteur qui en assurera l'actualisation. Dans cette perspective, on peut donc comprendre qu'autant l'auteur, le sujet empirique de l'énonciation (dans un cadre autobiographique, bien entendu), que le narrateur, le sujet de l'énonciation, ont la compétence pour encoder cette figure, qu'ils sont donc aptes à tisser des liens figuraux avec un « au-delà » du texte. Originellement, si le sujet y a eu recours, c'est que la notion qu'il désirait représenter dans son écrit ne pouvait pas être dite littéralement (pour X raisons : ludique, stylistique, rhétorique, didactique, etc.), c'est qu'elle a été utilisée pour combler un « manque ». Dans le cas d'un métasémème⁹², c'est l'incongruité sémantique qui s'établit entre la figure et son contexte immédiat, incongruité qui induit une « poéticité » construite à partir d'un manque avoué ou non, qui en fait une unité dont l'in-signifiante, ou l'incertitude face à un sens probable, interpelle un « hors-texte », une signification. Cette incongruité sémantique nous rappelle surtout que le lecteur a horreur du vide, mais que c'est inévitablement sur le vide qu'un texte s'écrit. Par

⁹² Le métasémème est une figure par laquelle on modifie le contenu sémantique d'un mot. Généralement, on les associe aux tropes recensés par l'ancienne rhétorique.

exemple, en l'absence d'un degré zéro circonstancié, la réduction de la métaphore « citrouille », dans le conte « Cendrillon », mènerait à l'émergence d'une polysémie théoriquement irréductible (dans une perspective analytique, bien évidemment), sinon dans la formulation de l'hypothèse que Charles Perrault, via son narrateur, a l'intention de faire la morale : il a utilisé un objet familier pour figurer que l'humilité sert souvent de base à de grandes réalisations (la citrouille devient un magnifique carrosse). Comme l'unité « citrouille » renvoie à l'intention de celui qui l'a encodée, sa signification ne peut pas être exclusivement prise en charge par le contexte, elle relève ultimement d'un « hors-texte », seul lieu possible pour l'énoncer. La métaphore analysée sera non seulement « ouverte », mais elle aura aussi la capacité de « contaminer » les signes qui l'entourent. Dans cette optique, la déduction que Perrault veut moraliser aura une incidence directe sur les autres unités dynamisées dans le conte (la pantoufle, la fée, le prince, etc.), précipitera leur recherche et enclenchera leur réévaluation figurale : ce sont toutes des figures devant être réévaluées et concourant possiblement à un même but : moraliser. Ainsi, lorsque l'énonciatrice du *Cantique* utilise « le chemin d'épines » et que son intention est d'encoder un substitut de la Parole (à partir du « Il me montra »), elle incite à ce que nous accordions une fonction bien spécifique au sujet empirique de l'énonciation, notamment lors d'une narration autodiégétique : ce dernier a, comme son double scriptural-écrivain, la narratrice, l'ambition de donner un équivalent langagier à cette Parole extérieure (donner une parole à la Parole) ; ce faisant, l'activité scripturale, la métaphore comme les autres éléments en concomitance, est réévaluée pour ce qu'elle est : « le chemin d'épines » peut être investi de multiples interprétations, mais il reste que l'intention qui y sous-jacente est on ne peut plus

explicite : Dina, narratrice, montre tout simplement que son écriture doit être interprétée comme une compétence (être le lien entre le monde terrestre et le monde spirituel) venant directement de Dieu qui l'a prédestinée à la sainteté.

Parce qu'elle entraîne la « conscience rhétorique », la reconnaissance d'une figure provoque aussi le repérage de ses semblables. Cette reconnaissance, qui en fait une unité ouverte et « contagieuse », la met en relation avec d'autres unités qui ont comme elle un potentiel polysémique. Dans une perspective figurale, les unités peuvent donc être considérées comme les maillons d'une chaîne dans laquelle elles peuvent individuellement entrer en relation non plus avec leur contenu intrinsèque, qui est impossible à être concrètement réduit, mais avec l'ensemble des autres unités rhétoriques présentes dans le même énoncé (dont la dimension peut varier : une phrase ou un texte) favorisant alors une multiplicité de signifiants mais un manque au niveau de la signification globale. La présence d'un réseau de figures (la série de tableaux, par exemple⁹³), dont chaque unité a le pouvoir d'imposer son sens aux signes environnants, précipitera certainement ce qu'on nous définissons comme une poétisation globale du discours. Ainsi, plus un texte comportera de métaboles, plus il sera ouvert et plus son contenu global, c'est-à-dire ce qui n'est pas nécessairement figuratif, gagnera aussi à être soumis à une interprétation poétique. C'est de cette façon que le « je » transcendant de Dina-écrivain, et qui gagnera en importance dans les différents tableaux de plus en plus nombreux, pourra

⁹³ Ici, il est vrai que chaque tableau comporte plusieurs figures mais, à l'échelle du récit, nous considérons que chacun d'eux constitue une « unité » (une allégorie).

progressivement être perçu aussi comme tel, même quand il assumera l'énonciation des motifs explicitement terrestres.

b) La dynamique signifiante

Pour en revenir à l'analyse de la dynamique signifiante annoncée plus haut, deux hypothèses, qui mettent au jour deux façons de l'expliquer peuvent être envisagées. Dans un premier temps, nous considérons le tableau pour lui-même. Cette première hypothèse est fondée à partir de « l'interprétation substitutive de la figure », celle qui nous vient de la tradition rhétorique et qui a, entre autres, été relancée par le Groupe Mu (*Rhétorique générale*, 1970). Selon cette conception, la figure serait le substitut d'un élément absent (ou son supposé degré zéro) auquel il faudrait retourner pour la comprendre. Elle fait donc du tableau une perception spirituelle ayant justement été inspirée par un « Il » transcendant (Jésus), Parole que la narratrice, lors de l'encodage, « traduit » tant bien que mal en un langage humain lui servant dès lors de substitut, et que, pour les besoins d'un devoir scriptural devant rendre compte de son droit à la sainteté, elle assigne la forme d'une allégorie. Selon cette perspective impliquant un examen « local » des unités rhétoriques qu'elle dynamise, que nous limitons pour le moment à l'échelle du tableau en faisant abstraction de l'énoncé global de la phase II (ou tissu discursif⁹⁴), nous y voyons un

⁹⁴ Ce que nous nommons le « tissu discursif » est l'énoncé global que, pour les besoins de notre démonstration, nous limitons pour le moment à la phase II. Ce tissu se veut la combinaison des motifs biographiques et des motifs spirituels. Nous considérons ici que les tableaux écrits par Dina, motifs spirituels parmi d'autres, s'y trouvent enchâssés et que c'est pour cette raison, c'est-à-dire la modification générique leur conférant un certain relief, qu'ils constituent un « appel à l'interprétation ».

mouvement « vertical » supposant, lors du décodage, une sortie du texte et leur assignant la fonction d'indice *trans*⁹⁵: dans le cadre de tel tableau, celle qui écrit, figure d'un scripteur établissant un lien entre le transcendant et le terrestre, comme les éléments qu'elle représente, autant de substituts d'un indicible, sont donnés comme « figuraux », c'est-à-dire que dans l'impossibilité de réduire leur « écart »⁹⁶, ils sont soumis à la seule interprétation de leur fonction énonciative : donner une parole à la Parole. Dans ce cas, il serait question d'une métaphore *in absentia* dont le degré zéro serait non seulement absent mais humainement « inexistant », puisque relevant d'un transcendant impossible à récupérer dans un énoncé humain. Toutefois, comme la narratrice écrit cette Parole en ayant recours à des métaphores surexploitées dans les textes des autres mystiques qui l'ont précédée, on pourrait alors envisager, toujours dans l'optique de respecter l'imaginaire de Dina, que cette imagerie religieuse canonique lui a été inspirée par ce « Il » transcendant⁹⁷, grand récidiviste y ayant, depuis des siècles, toujours eu recours. Néanmoins, elle ne fait alors que référer à un même « in-signifiant » encodé ailleurs⁹⁸ et, ce faisant, ne peut que

⁹⁵ Rappelons ce qu'est l'indice *trans*: Nous définissons l'indice *trans* (« par-delà », « au-delà de ») comme une fonction imputable à toute unité rhétorique marquée par le désir qu'un énonciateur représenté (un modèle de foi), « voix » d'un écrit intimiste, manifeste par rapport à l'encodage d'un équivalent langagier de ce qu'il considère être une Parole. Selon cette dynamique énonciative précise, le degré conçu, à considérer ici comme le référent de ladite unité textuellement autonome, est impossible à construire par le discours puisqu'il est humainement inexistant. Cette impossibilité oblige l'unité en question, dont l'interprétation implique une répétition de son sens figuratif (redondance), à être réévaluée par son lecteur éventuel, en regard de la « transcendance » afin de mettre à jour sa fonction langagière, c'est-à-dire servir de substitut à la Parole.

⁹⁶ Dans cette perspective d'une interprétation substitutive, réduire l'écart d'une figure consiste à identifier son degré zéro, ou ce qu'elle remplace, afin de l'investir d'un sens qui soit conforme à l'énoncé dans lequel elle impose un décalage.

⁹⁷ Nous n'entrons pas dans une dynamique visant à questionner l'idée que ce « Il » existe ou non. Nous suivons pas à pas la narratrice dans son discours de foi et, pour elle, ce « Il » existe vraiment.

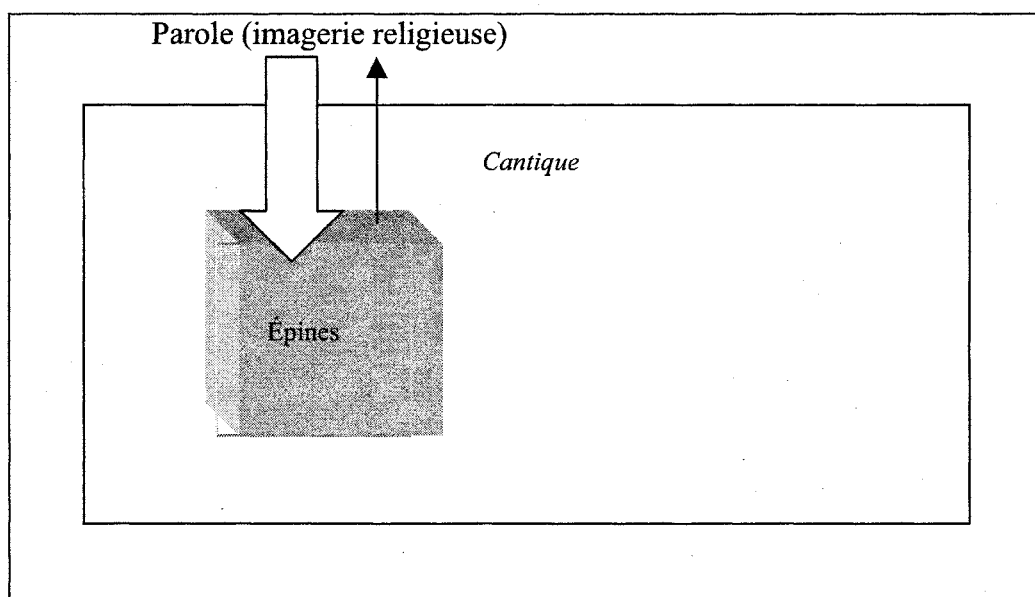
⁹⁸ Elle reprend globalement ce qui a été fait par d'autres mystiques dont le rôle a été de donner la parole à Jésus. Par conséquent, le *Cantique* de Dina s'inscrit dans une tradition littéraire précise, il se veut un hypertexte référant à des semblables qui l'ont précédé. La Parole énoncée dans l'un, traduction d'un indicible avec des mots humains, vaut également dans l'autre. Au niveau de la compréhension que l'on peut

renvoyer une fois de plus au « silence » des unités. On doit souligner que ce mouvement implique aussi l'idée de « verticalité » puisque l'intertextualité, à sa base, se veut avant tout une « sortie » du texte⁹⁹. Rappelons que Dina a été mandatée par Dieu pour écrire, et que, dans la phase II, c'est principalement pour Lui qu'elle le fait. Elle répond au devoir d'écrire la sainteté de son âme pour Sa seule et unique gloire à Lui. Le tableau suivant illustre ce dont il est question.

faire de cet imaginaire religieux déployé dans les textes mystiques de genre autobiographique, on doit donc postuler que les images religieuses qu'ils proposent, images inspirées par un « Il » transcendant, donc se trouvant régies par des modalités énonciatives semblables, sont irréductibles dans tous les cas. Le fait de les répéter, même à quelques siècles d'intervalle, ne les rend pas davantage signifiantes, cela connote tout au plus la persistance d'un phénomène mystique faisant de ces personnes qui peuvent servir d'accès à cette Parole des « âmes privilégiées ». En se trouvant réinvesties dans tel texte, elles provoquent le retour d'un « même » et renforcent en quelque sorte l'idée que cette Parole existe, de par le semblant de cohérence que la répétition semble instaurer.

⁹⁹ L'intertextualité impose une « sortie » du cadre textuel. Elle part du principe qu'à travers un texte donné on peut repérer les traces (explicite ou non) de d'autres textes. Ainsi, tel texte pourrait donc être constitué de plusieurs fragments tenant leur origine de différents « lieux ».

Tableau 1 : Mouvement vertical¹⁰⁰



Dans un deuxième temps, on part du principe que le tableau entre en conjonction avec les autres éléments du tissu discursif puisqu'il fait partie d'un ensemble englobant avec lequel il doit forcément tisser des liens. Cette seconde hypothèse, tout en impliquant la première (l'interprétation substitutive), tient partiellement compte d'une « interprétation combinatoire » de la figure telle que théorisée par Paul Ricœur (*La Métaphore vive*, 1975). Selon cette façon de l'envisager, la figure, créant une tension dans l'énoncé, est perçue dans sa dimension syntaxique, ou syntagmatique (linéairement). Un foyer figuré marqué (le tableau : motif spirituel déjà considéré comme un substitut de la Parole) crée un

¹⁰⁰ On remarquera deux flèches dans le tableau ci-dessus. Une Parole est transmise à la narratrice (grosse flèche), mais comme la narratrice écrit pour Dieu seul, son destinataire, cette Parole retourne vers Lui (petite flèche).

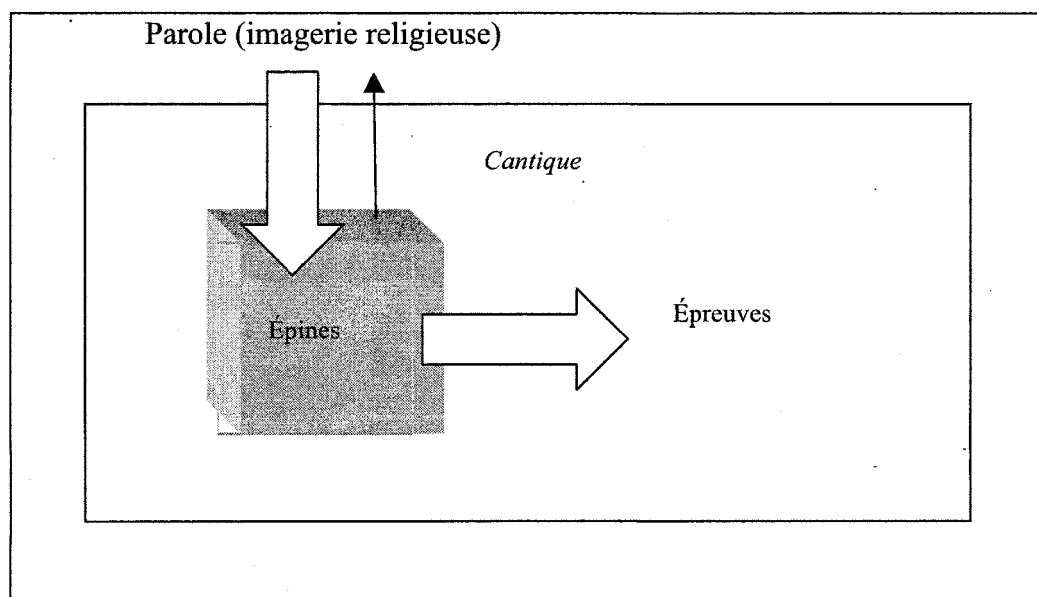
contraste avec son cadre syntaxique non marqué (les composantes du tissu discursif qui y sont adjacents¹⁰¹) dont certains motifs terrestres s'y trouvant énoncés constituent son possible degré zéro, selon une dynamique globale de signifiante stipulant que les éléments concomitants réfèrent les uns aux autres¹⁰². Dans ce cas, on part du principe que ces métaphores constitueraient une allégorie du « cheminement » religieux difficile dans lequel s'est engagée Dina, cheminement s'effectuant sous la bienveillance de Jésus et Marie et qui sera ultimement récompensé. L'interprétation de l'unité rhétorique serait alors possible à condition d'accepter que « chemin d'épines », comme la plupart des autres figures faisant partie du tableau, puisse être repéré ailleurs dans le tissu discursif, mais sous une forme différente qui en assure l'actualisation. Ses traces, ni plus ni moins que des équivalences thématiques possibles (un invariant), pourraient alors être reconnues à travers la répétition de thèmes similaires et partagés (la difficulté et la douleur : les épreuves): « Je redis que, durant ces trois années, l'épreuve terrible dont j'ai parlé dans les pages précédentes persistera » (p. 103); « je serai habituellement dans un état d'aridité, de sécheresse intérieure » (p. 103); « Exercices de piété, audition de la sainte messe, actions de grâces

¹⁰¹ Nous référons à la dimension syntagmatique du texte, celle par laquelle les éléments se combinent les uns aux autres afin de produire du sens. Pour qu'un tableau soit reconnu comme tel, il est nécessaire qu'il marque sa différence dans l'énoncé qui l'enclasse. Voilà pourquoi les éléments adjacents à ce tableau doivent paraître homogènes, afin, qu'en première instance, son hétérogénéité ressorte. Dans le *Cantique*, le tableau, motif spirituel, prend place dans une succession de motifs biographiques, et très souvent la narratrice procède à son enclassement en ayant recours à des marques d'énonciation qui instituent un décalage (« Il me présenta »).

¹⁰² Insistons toutefois pour souligner que le tableau est ici considéré pour ce qu'il est au niveau global, c'est-à-dire le substitut d'une Parole sans degré zéro. Dans l'ensemble du texte, il maintient donc le statut que nous lui avons localement assigné. C'est dans la relation qu'il tisse avec d'autres éléments du tissu discursif à travers lesquels il « ressurgit » que nous pouvons investir ces éléments, motifs terrestres non marqués, de la fonction d'un degré zéro potentiel qui est théoriquement envisageable. Autrement dit, il ne s'agit pas du degré zéro « absolu » du tableau évalué, puisque nous venons de démontrer qu'il n'en n'avait pas, mais du tableau perçu en tant que déjà substitut de la Parole et instituant, avec les autres éléments du texte, une dynamique signifiante. La correspondance thématique implique donc un rapport référentiel lors duquel le foyer marqué peut être envisagé comme la figure d'un autre qui ne l'est pas mais qui, comme nous l'analyserons sous peu, gagnerait aussi à être perçu comme tel.

après la communion, méditations ne seront très souvent que des heures de distractions et de luttes; » (p. 103)¹⁰³. On le constate, le tableau est « ouvert » aux interprétations diverses, et nous reconnaissons là une grande force de l'écriture dinienne : celle de métisser des genres littéraires et de provoquer l'affrontement de tonalités divergentes afin de créer de multiples voies interprétatives. Nous dirons que, comme ce fut le cas pour les « anges gardiens » qui étaient associés aux « parents » (p. 41), les deux éléments sont donnés *in praesentia*, puisque le thème (les épreuves et ses multiples variantes) et le phore (les épines sacrées) sont présentés dans le même énoncé.

Tableau 2 : Mouvement latéral



¹⁰³ Cette série d'exemples n'est pas exhaustive.

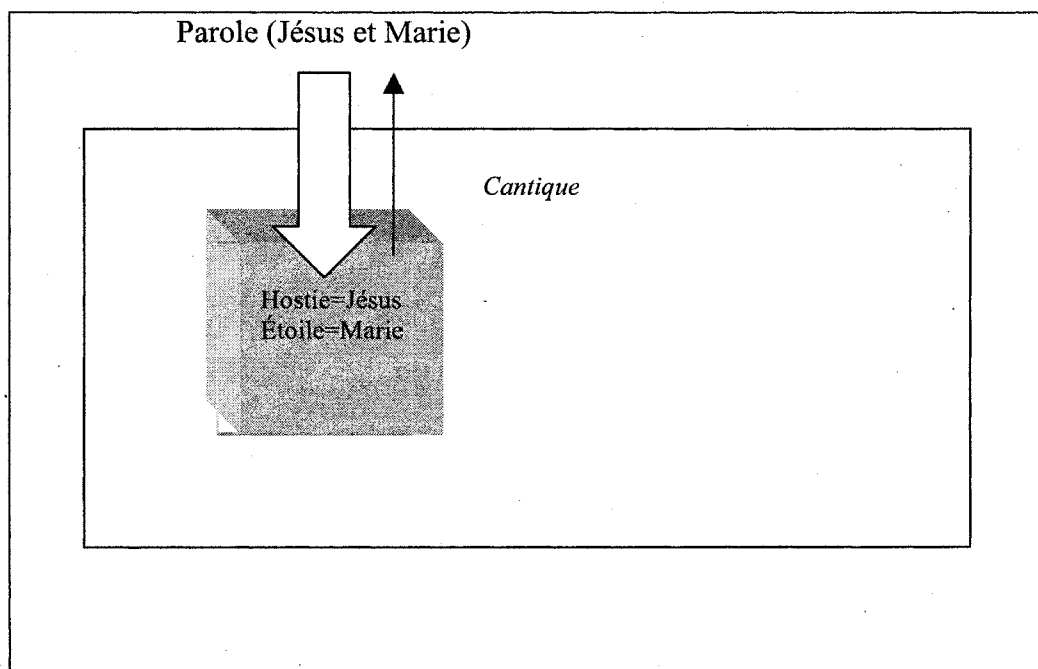
L'extase figurative, ou ce que nous avons précédemment défini comme « la mise en place de certaines modalités lexicales visant à *figurativer*, dans un discours mystique, l'indicible Parole de Dieu, afin que l'énonciateur, ce modèle, arrive à en suggérer un correspondant langagier accessible aux humains » (pour la plus grande gloire de Dieu), pourrait, en définitive, expliquer le procès de signifiante dynamisé « à partir » de l'énonciation des tableaux et ayant une résurgence ailleurs dans l'écrit. Deux analyses complémentaires de l'acte énonciatif rendent alors possible l'illustration de la sainteté, qu'elle soit par effet ou par intention.

Dans le premier cas (par effet), puisqu'il explique ce qui se produit au niveau des unités rhétoriques constitutifs du tableau, **l'extase figurative serait opérationnelle au niveau d'une interprétation de l'acte scriptural perçu comme une façon de trouver un équivalent langagier à l'indicible Parole afin de la rendre accessible.** Ainsi, l'interprétation d'images transcendantes, attirant l'attention *lectorale* sur la possible correspondance entre le langage et la Parole (malgré l'insurmontable absence), toujours dans l'optique où Dina « donne une parole à la Parole », se trouve représentée dans le texte et suggère donc la volonté et la capacité d'adapter cette Parole à une forme discursive. En effet, l'interprétation métalangagière, dont le figuratif constitue l'objet (Dina interprétant ses propres métaphores), en fait un thème de l'œuvre et indique la nécessité d'avoir recours à la transcendance et à la foi lors de la lecture empirique¹⁰⁴ de l'écrit. Subséquemment, l'interprétation formulée par Dina est de cet ordre : « Jésus me donna pour guide et pour

¹⁰⁴ L'interprétation empirique est celle du lecteur réel, celui qui actualisera, sur le mode différé, le contenu du texte. Cette question sera abordée au chapitre suivant.

lumière : l'Hostie et l'Étoile. L'Hostie, c'était lui-même; l'Étoile, c'était sa sainte Mère » (p. 104). Ce type de métaphorisation (dimension verticale, *in absentia*) suppose que les éléments à représenter (Jésus et Marie), impossibles à être circonscrits, passe par des substituts connus (l'Hostie et l'Étoile), mais qu'il y a une inéquation entre ces substituts, langage humain reconnu comme figure (« L'Étoile, c'était sa sainte Mère »), et ce que la narratrice entend réellement suggérer, c'est-à-dire le transcendant qui échappe à l'encodage. Cette « absence » impossible à figurer donne à comprendre que Dina, en avouant explicitement être consciente de cette impossibilité (« le langage humain est si pauvre »), suggère surtout sa capacité à avoir accès à la Parole malgré le fait que ses mots n'arrivent pas à bien la représenter et qu'elle doive forcément recourir à une imagerie religieuse canonique pour y arriver. Le droit à la sainteté de l'énonciatrice s'y manifesterait dans la monstration de son aptitude à donner une forme langagière à la Parole, ce qui implicitement en fait une élue. Le tableau de la page suivante entend illustrer notre propos.

Tableau 3 : Extase figurative



Dans le second cas (par intention), qui nous permet de mettre à jour un rapport d'analogie entre deux cellules textuelles, soit le tableau, déjà compris comme un substitut, et un motif terrestre se trouvant ailleurs dans l'énoncé, **l'extase figurative serait opérationnelle au niveau d'une interprétation de l'acte scriptural perçu comme une façon de « textualiser » l'indicible Parole afin de la rendre accessible.** Ainsi, dans le cadre du tableau, le recours à l'utilisation de métaphores connues (mouvement vertical, *in absentia*) atteste que seul le figuratif, substitut langagier choisi par l'énonciatrice, peut « évoquer » le transcendant. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, le recours à ces métaphores religieuses depuis longtemps exploitées dans les ouvrages de piété connote tout simplement le fait que Dina, à l'instar des autres mystiques qui l'ont précédée et dont

les textes font figure d'autorité, n'a pas d'autres moyens pour figurer les données qui lui sont transmises par la « voix » sous forme d'images. Toutefois, ces métaphores font l'objet d'une actualisation (nous dirons aussi d'une « personnalisation ») induite à la fois par le contexte « local », développé dans le tableau (c'est Dina, et non quelque autre mystique ayant eu recours à la même figure, qui écrit emprunter le sentier « épineux »), et par le contexte « global », développé ailleurs dans l'écrit (c'est également Dina qui écrit surmonter les épreuves). Ces deux cellules textuelles sont prises en charge par une seule et même narratrice. La correspondance créée entre le tableau (motif spirituel) et l'événement relatif au quotidien (le motif terrestre), entre les « épines » et les « épreuves » (mouvement latéral, *in praesentia*), se fait donc ultimement la révélatrice d'une Parole qui tend à être globalement *textualisée* par l'énonciatrice: autant le recours à une imagerie religieuse, obligeant une sortie du texte afin de lui assigner la fonction de servir de substitut (extase figurative), que son actualisation dans le motif terrestre ciblé, objet d'une seconde sortie qui renouvelle son sens premier¹⁰⁵ (les « épreuves » –tests permettant de juger de la valeur de quelqu'un– peuvent aussi être comprises comme les « épines » : autre « sortie », donc, du contexte immédiat), invitent à une interprétation figurale de l'énonciation. Partant, le recours à une interprétation métalangagière lors de l'énonciation du tableau, c'est-à-dire, précisément, la représentation¹⁰⁶ de l'acte scriptural par lequel un substitut langagier est envisagé comme « l'interprétant » d'une Parole transcendante (« l'Étoile, c'était sa sainte

¹⁰⁵ Le langage poétique se distingue par la tension qu'il institue, à l'intérieur même du message, entre l'unité du texte et la classe des unités de référence : il y a bien circulation du sens, et non transformation d'un sens en un autre. » (KLINKENBERG, 1988 : 80)

¹⁰⁶ La « représentation de l'acte scriptural » ou le fait de le faire concevoir tel qu'il est. Représenter l'écriture signifie de mettre en scène les modalités grâce auxquelles l'écrit est envisagé comme un mode de transmission d'un contenu.

Mère »), indique la possibilité de référer au même objet, cette Parole, lorsque deux cellules textuelles, soit un motif spirituel (le tableau) et un motif terrestre (le fait relatif au quotidien) entrent en relation d'analogie dans le même énoncé. D'un côté, Dina encode la Parole et de l'autre, elle semble la mettre en application. Pour étayer cette assertion, nous pouvons tenir compte des trois aspects suivants qui s'inspirent « partiellement » du processus triadique peircien¹⁰⁷. Il s'agit ici d'arriver à mettre l'accent sur la fonction d'interprétant des motifs dynamisés, mais surtout sur la trajectoire empruntée par le sens qu'ils véhiculent afin d'en arriver à montrer leur bi-isotopie:

Premièrement, le tableau, que pour les besoins de notre démonstration nous pouvons considérer comme un signe complexe, « représente »¹⁰⁸ (est mis à la place) une Parole, qui constitue dès lors son « objet », ou, si l'on préfère, son « référent » (nécessairement absent du discours). Il s'agit de l'extase figurative expliquée plus haut.

Deuxièmement, le motif terrestre, cet autre signe, parce qu'il entretient un rapport analogique qui se veut à la fois narratif et thématique¹⁰⁹ avec le premier, et qu'il est par conséquent en mesure de le « représenter » dans le discours (il est mis à sa place) peut à son tour faire de ce tableau son objet, donc son référent textuel (qui est, dans ce cas, présent).

¹⁰⁷ « Un signe, selon Peirce, peut être simple ou complexe. Contrairement à Saussure, Peirce ne définit pas du tout le signe comme la plus petite unité significative. Toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique. [...] Le processus sémiotique est un rapport triadique entre un signe ou representamen (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième). [...] Le representamen, pris en considération par un interprète, a le pouvoir de déclencher un interprétant, qui est un representamen à son tour et renvoie, par l'intermédiaire d'un autre interprétant, au même objet que le premier representamen, permettant ainsi à ce premier de renvoyer à l'objet. » (Nicole Everaert-Desmedt, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles)
<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

¹⁰⁸ Le signe est un symbole. Il est mis à la place d'un « objet » absent du discours, ce faisant, il « représente » cet objet.

¹⁰⁹ Dans les deux cas, il s'agit de la même narratrice et du même personnage (narration homodiégétique) dont les aventures relatées partagent de multiples points de convergence.

Or, comme le tableau est contextuellement à considérer comme un « interprétant »¹¹⁰ de la Parole¹¹¹ qu'il représente, le motif terrestre, par ce rapport référentiel qu'il entretient avec lui, pourrait à son tour être considéré comme son interprétant, dans l'optique où il en concrétise une manifestation, une explication, une réponse (« les épreuves » interprétant de « les épines »).

Partant, nous pouvons donc admettre qu'ils réfèrent au même objet, soit une Parole, auquel ils servent tous deux d'interprétant : le premier lui sert d'équivalent langagier alors que le second montre sa mise en application.

À la lumière de l'analyse, nous pouvons déduire que ce qui peut être interprété par l'entremise du tableau, motif spirituel, peut aussi l'être par son correspondant discursif, le motif terrestre, puisque les deux unités, suite à leur réévaluation, se réfléchissent l'une et l'autre : à travers le spirituel peut être actualisé un biographique qui le « reflète » (considérant que notre point de départ est le tableau) et à travers le biographique peut être actualisé un spirituel qui se donne aussi à lire comme son possible reflet (considérant que notre point de départ est le motif terrestre). D'un côté, il s'agit de la spiritualité de Dina personnifiée¹¹² (les « épines » correspondent aux « épreuves ») et de l'autre, la vie de Dina spiritualisée (les « épreuves » correspondent aux « épines »). La dynamique signifiante contribuant à ce que les attributs de l'un se fassent les révélateurs de ceux de l'autre

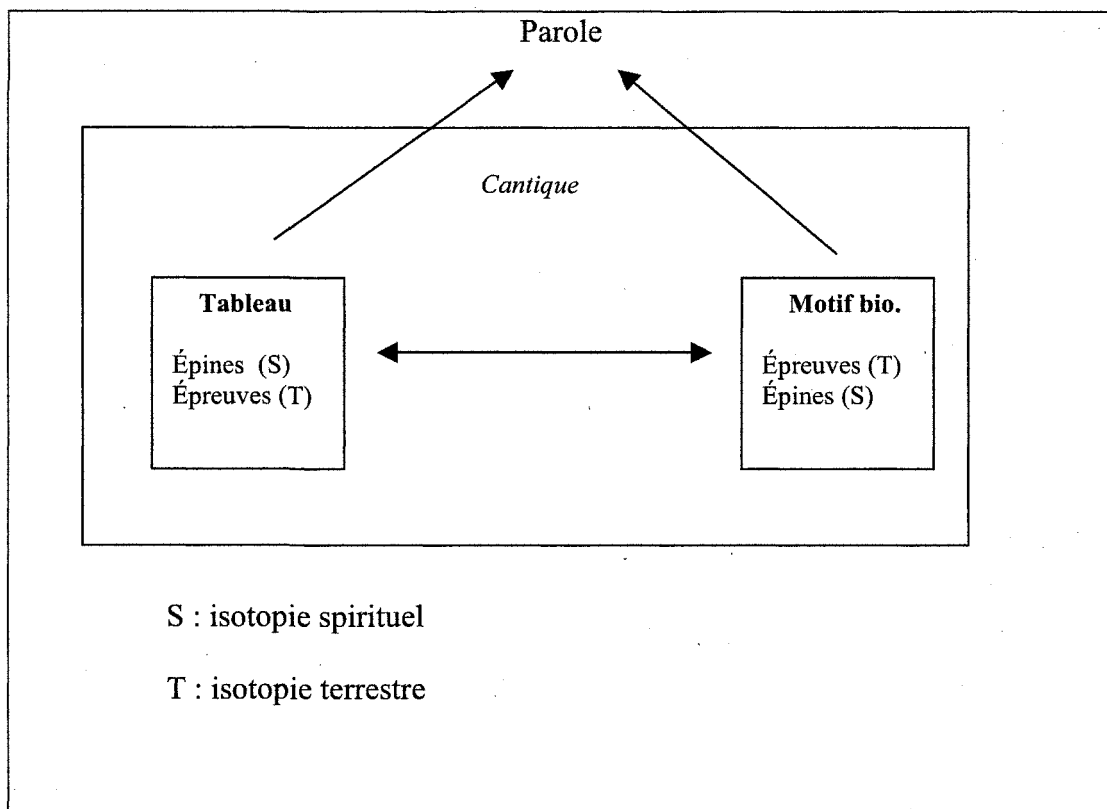
¹¹⁰ En général, le recours à l'interprétant d'un signe se dit de l'acte par lequel on doit utiliser d'autres signes dans le but d'expliquer le premier. Le recours à la définition, par exemple, est de cet ordre.

¹¹¹ La Parole n'est pas un signe puisqu'elle est relative à un indicible. Mais Dina, dans son texte, fait comme si elle en était un (« l'Étoile, c'était sa Mère »), voilà pourquoi le discours qui s'y rapporte peut aussi être considéré comme un « interprétant ».

¹¹² Le terme « personnifiée » réfère ici à l'idée de lui assigner une dimension concrète; par conséquent, il implique la dimension biographique (ou « terrestre »).

(et vice versa) les rend sont donc susceptibles d'être lus sur plus d'une isotopie à la fois, ainsi que nous l'expose le tableau suivant¹¹³ :

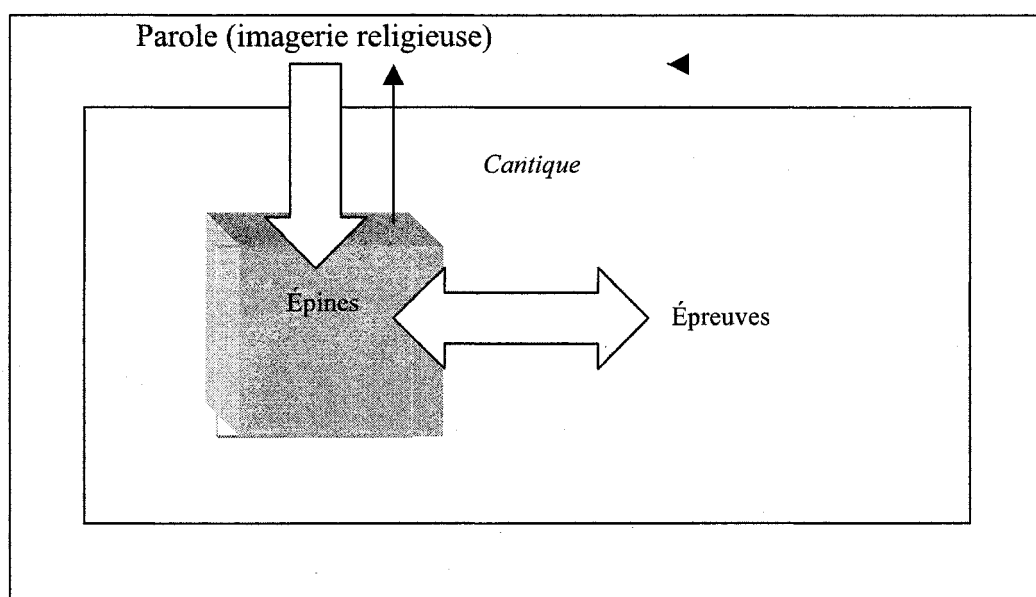
Tableau 4 : Bi-isotopie des unités rhétoriques



¹¹³Trois affirmations de Jacques Dubois peuvent nous aider à appuyer notre propos : « On ne soulignera jamais assez combien la métaphore est un pur dynamisme, et pas seulement un dynamisme à sens unique (D-(I)-A) mais un dynamisme double, symétrique, qui permet aussi bien de renverser l'ordre de succession du procès métaphorique (A-(I)-D) et fait ainsi du trope le lieu d'une tension où le sens est soumis à un perpétuel va-et-vient. » (DUBOIS, 1975 : 203); « Il est donc clair que la métaphore inscrite dans son contexte, loin de voir sa réversibilité entravée, sa polysémie interne réduite, est au contraire susceptible de produire elle-même du sens qu'elle diffuse et projette dans le contexte tout entier. En somme, si le fonctionnement interne de la métaphore (c'est-à-dire la métaphore isolée, en tant qu'unité paradigmatique) se définit par un va-et-vient constant du sens (la réversibilité), on peut dire que son fonctionnement externe (c'est-à-dire la métaphore en position syntagmatique) transfère ce dynamisme sémantique interne sur l'ensemble du texte. » (*Ibid.*, p. 205); « Une telle capacité d'ensemencement sémantique est liée évidemment au fait que la métaphore fonctionne comme une connexion entre deux isotopies : c'est en effet dans la mesure où l'isotopie possède, au moins, « une définition syntagmatique » [...] que la métaphore est capable de faire proliférer une signification double dans le contexte qui l'entoure en attribuant, après reconnaissance de sa bi-isotopie, une polysémie aux autres unités du texte qui aussitôt se transforment, elles aussi, en unités rhétoriques. » (*Ibid.*, p. 206)

Par conséquent, ces cellules textuelles gagnent à se voir investir toutes deux la fonction d'une unité rhétorique : ce sont des substituts direct, Parole encodée par l'écriture, et indirect, Parole manifestée dans l'écriture, d'un élément absent. La narratrice, qui fait figure de lien scriptural entre le spirituel et le biographique, entre le transcendant et le terrestre, peut par conséquent être perçue comme un « témoin » de la grandeur divine qui agit à travers elle.

Tableau 5 : Textualisation d'une Parole



En outre, en tant que substituts de la Parole (aspect indéniablement métaphorique), ces indices *trans* deviennent des arguments « d'autorité »¹¹⁴ puisque même si cette « source », à laquelle ils prétendent référer, est invérifiable, il n'en reste pas moins qu'elle constitue

¹¹⁴ L'argument d'autorité tend à persuader quelqu'un en misant sur l'origine d'où provient le message dont il constitue l'objet.

une doxa largement répandue dans les communautés religieuses: Dieu existe et pour s'en approcher le plus possible, il est essentiel d'établir une union qui se veut la plus parfaite possible avec son Fils, c'est-à-dire sa Parole. En somme, la prédestination à la sainteté se manifesterait dans le rapport d'équivalence que la narratrice tisse entre l'imagerie encodée, figures évocatrices d'une Parole qui la concerne directement et dont elle se fait, parce que le bon Dieu l'en a mandatée, « l'instrument oratoire », et l'écriture des motifs terrestres qui en illustre une application possible.

c) **L'u(U)nion à la Parole**

Dans la phase II, l'u(U)nion à la Parole peut être comprise à partir de deux constats. D'une part, l'union est relative à la monstration d'une sainteté envisagée par l'atteinte de la perfection. Il s'agit pour Dina de se rapprocher le plus possible de la perfection de Jésus et de Marie¹¹⁵ (ce que les Écritures nous révèlent sur leur « profil biographique ») dont elle imite les attributs dans le contenu des motifs terrestres (principalement); l'écriture de ces motifs, par laquelle est organisée un argumentaire visant à faire valoir le droit à la sainteté, sous-tend une « question » adressée au mandateur (Dieu : le seul pouvant juger de

¹¹⁵ Dina, qui trouve son réconfort dans l'application de la Règle de sa communauté, tient indéniablement compte du Directoire de Jésus-Marie dont l'une des rubriques réfère à l'imitation de Jésus et de Marie : « L'esprit de la congrégation repose tout entier sur l'imitation de Jésus et de Marie ; ce n'est vraiment que par l'oraison et par l'esprit intérieur que nous nous mettrons en mesure de comprendre leurs admirables dispositions, et que nous y conformerons notre vie. (Dir. Des rel. de Jésus-Marie, p. 16) » (CRENIER, 1934b: 298). L'imitation de Marie sera beaucoup plus soutenue lorsque nous arriverons à la troisième phase de l'œuvre.

l'exactitude des faits¹¹⁶). Par « question », nous référons au fait que, comme tout scripteur, la narratrice écrit pour quelqu'un de qui elle souhaite obtenir une réponse, c'est-à-dire celui qui pourrait « idéalement » réagir au projet génératif d'encodage. En organisant un écrit dans lequel elle affiche sa fidélité absolue à la Parole¹¹⁷ (son union), puisqu'elle montre à son destinataire (Dieu)¹¹⁸ que, comme elle imite Jésus et Marie dans ses menues actions, elle a toutes les aptitudes pour devenir sainte, elle s'attend à une réponse, attente orientant globalement l'écriture de ses motifs terrestres dans lesquels la sainteté s'affiche comme une nécessité, mais aussi les paramètres énonciatifs de ses colloques, rétroaction du divin qui tend à lui donner raison. D'autre part, comme nous le précisons précédemment, cette Union peut être comprise comme son aptitude à encoder une rétroaction positive de Dieu (Jésus considéré comme la « voix » de Dieu) par l'écriture des motifs spirituels qui servent à dynamiser une « réponse » se voulant la confirmation que cette imitation a sa raison d'être et qu'elle est en quelque sorte juste. Ils la représentent soit en train de vivre des expériences initiatiques lui permettant d'accumuler des outils pour effectivement devenir sainte (les tableaux), soit en conversation avec Jésus (les dialogues) qui lui enseigne la voie

¹¹⁶ Crenier se fait le porte-parole de l'esprit religieux du temps en affirmant que « Mère Sainte-Cécile de Rome écrira alors par l'ordre de Dieu et pour Lui seul » (CRENIER, 1934a: 123).

¹¹⁷ Les motifs terrestres du *Cantique* (entre autres) se veulent le reflet d'une union à la Parole, ici considérée dans son aspect scriptural (les Écritures). Nous utilisons le terme « union » afin de mettre en évidence le fait que la narratrice s'approprie cette Parole afin de l'incarner, d'en épouser les préceptes. Dina applique méticuleusement la doctrine enseignée par saint Paul (disciple de Jésus); elle suit donc les traces des premiers chrétiens. Ainsi tout son attrait pour la souffrance peut être lié à ces Paroles d'Évangile : « Si nous sommes enfants de Dieu, nous sommes aussi héritiers, héritiers de Dieu et cohéritiers du Christ, *si toutefois nous souffrons avec Lui*, pour être glorifiés avec Lui! (Rom., VIII,17.) » (CRENIER, 1934b: 322); « Je me plais dans les faiblesses, dans les opprobres, dans les nécessités, dans les persécutions, dans les détresses, pour le Christ; car lorsque je suis faible, c'est alors que je suis fort. (II Cor. IV, 10-11) » (*Ibid.*, p. 322).

¹¹⁸ Dieu est à la fois considéré comme le mandateur (destinateur) et le destinataire. Il est celui qui pousse le sujet dans l'action en lui imposant un devoir (« voilà que l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois que je croyais morts ici-bas. C'est ta volonté, je m'y soumets amoureusement. », p. 40) et est par conséquent celui à qui ce devoir doit être rendu.

à suivre tout en lui certifiant son statut d'élue. En prêtant sa parole à la Parole substituée (Jésus), elle nous montre en quelque sorte que son Union, extase figurative lors de laquelle les unités rhétoriques en coprésence se voient investies du statut d'indices *trans*, est « consommée ». Globalement, ces deux constats sont corrélatifs à la réponse à un appel divin, écrire la prédestination à sa sainteté, par la démonstration qu'une fidélité absolue à la Parole octroie aussi la grâce de l'encoder. Transitivement, celui qui a cette compétence, celle de proposer un équivalent langagier au transcendant, est à sanctifier, puisqu'il devient un « témoin » de Dieu.

Toujours au chapitre IX, articulation majeure du *Cantique*, le Maître à la voix « mélodieuse » se fait aussi l'amoureux jaloux et dominant qui, pour empêcher que le démon de la dissipation n'entraîne Dina dans les plaisirs profanes de New York, la marque de son sceau afin qu'elle n'ait d'autre choix que d'être semblable à lui¹¹⁹. Ici, c'est le « cœur », figure la plus importante de l'écrit, qui doit dorénavant être interprété comme un équivalent de l'âme, concept qui dénote beaucoup plus d'abstraction, surtout à ce moment où il est nécessaire que la narratrice concrétise sa ressemblance avec Jésus qui la prépare pour une mission (donc à un passage à l'action) attachée « au salut d'un grand nombre d'âmes » (p. 105)¹²⁰. Ainsi, celle qui, déjà au chapitre III, affirmait que le Seigneur

¹¹⁹ Il s'agit probablement d'une maladie qui l'alita quelque temps alors qu'elle étudiait la musique à New York : « Un jour que Mlle Bélanger revenait à sa chambre, malade, elle resta une bonne demi-heure dans le corridor pour éviter de déranger la ménagère qui ne l'avait pas aperçue. La fièvre devait la retenir, cette fois-ci, plusieurs jours au lit. » (CRENIER, 1934a : 124)

¹²⁰ Il s'agit une fois de plus d'une règle paraissant dans le Directoire de la communauté : « Nous devons donc aspirer à nous sanctifier chaque jour davantage, afin de coopérer dans la mesure de nos forces, aidées de la grâce de notre vocation, à la grande œuvre du salut des âmes... » (Dir. des rel. de Jésus-Marie, p. 3) » (CRENIER, 1934b: 271)

communiquait à son âme (p. 61), précisera maintenant entendre sa voix dans son cœur (« la voix intérieure que toute âme entend au fond de son cœur », p.105). Elle écrit alors le tableau suivant ¹²¹ que nous avons tout simplement intitulé « La croix dans le cœur », tableau qu'elle présente à l'aide d'une marque énonciative précise (« Il se servit encore d'un tableau. », p. 107):

Sa main tenait une croix. Une première fois, il entra le pied de la croix dans mon cœur. Plus tard, il l'enfonça davantage. Enfin, il la plaça en entier, avec les deux bras, en l'entrant profondément; il avait fallu déchirer. (p. 107)

Comme elle indique un peu plus loin que l'état de souffrance du « divin Cœur » devait être soulagé (« La réparation envers le Cœur divin outragé, le zèle du salut des âmes¹²² me devenaient deux devoirs impérieux. », p. 108), on peut saisir que la narratrice crée une correspondance entre son cœur blessé par la croix (« il avait fallu déchirer ») et les souffrances que le « divin Cœur » a dû endurer sur la croix. Il s'agit de montrer que son modèle, qui engage une double action (« Il se servit encore d'un tableau » et « il entra le pied de la croix »), la veut semblable à lui et que, pour elle-même passer à l'action, donc pour le consoler (« réparer »), elle doive également souffrir. C'est donc supposer une volonté de réciprocité : Dina désire ressembler à Jésus, mais son tableau fait aussi ressortir que Jésus souhaite également qu'elle lui ressemble. L'intérêt est la stratégie par laquelle, à la manière des vases communicants, la spiritualisation de l'un va de pair avec

¹²¹ Il est à noter que, pour éviter les répétitions, nous n'analyserons pas le fonctionnement de tous les tableaux, nous contentant plutôt d'esquisser leur rôle thématique et d'ajouter certaines considérations formelles lorsqu'elles sont jugées nécessaires.

¹²² « Ce zèle est un désir ardent de notre cœur qui, embrasé de l'amour divin, voudrait amener toutes les créatures à servir, à aimer et à homologuer Notre-Seigneur. À ce désir se joint d'ordinaire une peine intense : les offenses et les injures qu'Il reçoit. (Dir. des rel. de Jésus-Marie, p. 14) » (CRENIER, 1934b: 291)

l'humanisation de l'autre. D'un côté, la narratrice spiritualise effectivement son humanité : en associant sa douleur du cœur comme un possible équivalent de celle du « Cœur », elle accentue l'idée de proximité avec son modèle transcendant. D'un autre côté, elle marque son désir d'humaniser Jésus, de l'assimiler à sa propre humanité en le personnifiant par le recours à un organe humain (le « Cœur ») par lequel elle tente de le définir, de le « posséder » réellement : ce « Cœur » parle donc par une « voix », deux caractéristiques relatives au corps et qui contribuent à accentuer l'idée qu'une Parole puisse être encodée¹²³. N'oublions pas que la narratrice veut en arriver à montrer qu'elle devient peu à peu le substitut de Jésus (chose qu'elle considère comme accomplie au moment où elle écrit ces lignes); subséquemment, alors qu'elle tend de plus en plus vers une spiritualisation de ce corps blessé en son centre essentiel (le cœur, âme en souffrance), elle lui assure, à lui, une plus grande humanisation de son âme (« Cœur », centre essentiel à consoler). Cette fidélité à la souffrance de la Passion (avec la majuscule), elle ne manque pas de la faire correspondre à un attribut pouvant mener à la sainteté : « J'éprouvais la passion de la sainteté. Au moins deux fois par jour, matin et soir, j'implorais la grâce d'atteindre au plus haut degré de perfection que le bon Dieu pouvait vouloir. » (p. 108). En outre, la narratrice nous donne une fois de plus la clé interprétative du tableau: « Ce dernier acte figurait que le Sauveur, avec sa croix, régnait en moi. » (p. 107) Son interprétation figurale, induite par le transcendant qui s'y trouve thématise, nous amène à

¹²³ N'oublions pas que Dina joue sur deux tableaux à la fois : Jésus c'est aussi la Parole. De sorte qu'en humanisant l'un, elle concrétise l'autre. Autrement dit, en le rendant de plus en plus semblable à elle, elle rend donc possible l'idée que cette Parole puisse être humainement encodée.

faire le même constat, soit qu'elle donne la parole à une Parole extérieure qu'elle a intériorisée.

Les deux derniers tableaux du chapitre IX (« Les âmes damnées » et « L'Étable de Bethléem ») sont complémentaires dans le sens où ils lient une mission à un appel de vocation. Ainsi, par le troisième tableau, « Les âmes damnées » (p. 108) : « il me semblait voir une multitude de pauvres âmes qui couraient à leur perte, qui s'en allaient vers la damnation éternelle. » (p. 108), la mystique saisit qu'elle doit prier pour ceux qui se laissent prendre aux plaisirs profanes et qui ne comprennent pas le véritable sens de la douleur : « Je compris [...] que je devais consoler Notre Seigneur et prier pour l'amendement de ces âmes aveuglées. » (p. 108). Commence ici à se dessiner une mission de rédemption qui se précisera davantage à mesure que nous progresserons à travers le texte. Dans ce cas-ci, le « il me semblait voir » inscrit une fois de plus la nuance nécessaire. En outre, le dernier tableau du chapitre IX, soit « L'Étable de Bethléem » : « il me semblait être, comme jadis les bergers, à l'étable de Bethléem. La Sainte Vierge me présenta l'Enfant divin, et Jésus me donna le baiser de l'amour. » (p. 111), est l'aboutissement d'un itinéraire dont chaque élément définit un appel de vocation : « Le chemin d'épines » est l'annonce des épreuves « glorifiantes » à traverser, « La croix dans le cœur » celle d'une appartenance exclusive à Jésus qui prépare la mystique pour une mission, « Les âmes des damnées » se veut l'orientation que devra prendre cette mission, et « L'Étable de Bethléem », c'est-à-dire le fait de recevoir le baiser qui scelle à jamais son destin, annoncerait la « profession » à venir : « Après une année de probation, je fus

admise à la profession. » (p. 110) Bien évidemment, nous sommes conscients que cette lecture des motifs discursifs dynamisés dépend entièrement de la réévaluation que nous en faisons. Toutefois, nous ne pouvons nier qu'elle trace le parcours d'une prédestination à la sainteté.

À ce stade-ci de l'écrit, la tension entre les isotopies terrestre et spirituelle, chapeautant chacun leurs motifs respectifs, prend une orientation différente, la seconde n'étant pas uniquement utilisée pour légitimer un vécu profane à travers des tableaux, mais plutôt pour assurer une poétisation globale d'un discours suggérant, de part et d'autre, un nécessaire recours à la « transcendance » pour à la fois écrire et interpréter le texte. La transcendance de quoi? d'abord et avant tout de la nature humaine initialement jugée haïssable (« dans un être aussi abject que le mien », p. 40) et, ensuite, la transcendance d'une écriture devant être « élevée » à un niveau supérieur, entendu que cette supériorité est à lier à deux facteurs : l'idée de mieux écrire (« élévation » d'une écriture autobiographique se voyant conférer le statut poétique de « cantique ») et celle de faire de l'écrit le lieu d'une Parole énoncée (« élévation » d'une écriture profane à laquelle il est possible d'attribuer une connotation relative au divin). Effectivement, le mode antithétique déployé afin de polariser la nature humaine hyperboliquement montrée comme « abjecte »¹²⁴, qui se veut opposée à un être divin sans tache, constitue le prétexte pour illustrer, par voie métaphorique, une constante et une valorisante progression vers la

¹²⁴ Pour Dina, la nature humaine est associée au démon : « Au début, la nature, plutôt le démon se présente avec des pensées de complaisance, de vanité, de prétention, par le dessein et la réalisation d'un tel projet. » (p. 91)

substitution, c'est-à-dire l'assimilation des caractéristiques divines, et *stricto sensu* leur humanisation¹²⁵. La narration homodiégétique nous incite aussi à saisir que cette progression marque la relation référentielle que les motifs discursifs entretiennent entre eux; dans ce cas, le *Cantique* nous fait remarquer que cette polarisation se voit reportée à l'échelle des correspondances entre les cellules textuelles : une écriture « profane » relatant des faits quotidiens, précisément parce qu'elle est associée à une narratrice représentée en train d'élaborer les différentes étapes d'une substitution prédestinée, gagnerait peu à peu à être perçue comme « spirituelle » puisqu'elle se veut, comme tout le reste, le produit de cette substitution. Ce faisant, cette écriture est à son tour soumise à un inévitable procès métaphorique. Une logique articulatoire, qui nous permettra de faire la synthèse de ce que nous avons théorisé dans les pages précédentes, peut alors être dégagée par les deux points suivants. D'une part, la Dina montrée comme « transfigurée », icône d'une transgression des plaisirs basement profanes au profit d'une spiritualisation de sa nature humaine, représente ses saintes aventures par l'entremise de ses tableaux ; aussi, par le changement générique qu'ils imposent, ceux-ci se font l'expression d'une volonté d'accorder aux événements qui s'y trouvent racontés une forme poétique comblant un manque : construire parfaitement sa prédestination à la sainteté en ayant recours à un langage plus noble, c'est-à-dire en marquer poétiquement l'évolution, et contrer l'absence d'interlocuteur en en faisant une rétroaction positive de la part de ce Dieu pour qui elle écrit. D'autre part, les motifs terrestres, possiblement métaphoriques puisque soumis à un procès de signifiante

¹²⁵ C'est la visée de Dina qui met toujours en application quelque extrait des Évangiles : « Si quelqu'un m'aime, il gardera ma parole, et mon Père l'aimera, et nous viendrons à lui, et nous ferons en lui notre demeure. (S. Jean, XIV, 23.) » (CRENIER, 1934b : 305) Par ailleurs, cette humanisation de la Parole sera effective dans la phase 3 du *Cantique*.

influencé par les unités rhétoriques en place dans l'énoncé (les colloques), motifs spirituels qui les « contaminent » (DUBOIS, 1975), se voient donc définis comme la monstration d'une application de cette Parole dans la vie quotidienne, ce qui crédibilise la fonction scripturale de la narratrice qui écrit possiblement pour illustrer qu'elle a été à la fois prédestinée et mandatée par Dieu pour le faire.

Toujours au chapitre IX, l'utilisation de la prosopopée par laquelle l'énonciatrice engage une expression de la « voix » de Jésus (la Parole), qui avait déjà été pressentie dès l'enfance : « Notre Seigneur se communiqua à mon âme par une lumière nouvelle. C'était la première fois que je comprenais si bien sa voix –*intérieurement*, c'est entendu– » (p. 61), propose une alternative à ses colloques : d'un discours indirect (les tableaux qui sont vus) la Parole passe quelquefois au discours direct (la voix qui est entendue). Cette action implique la volonté de la codifier différemment, donc d'explicitier sa « nature », et de travailler à non seulement montrer une réelle aptitude à la transposer dans le tissu discursif (toujours la question de l'*ethos*), mais aussi à lui assurer la tangibilité qu'il lui faut pour qu'elle s'humanise davantage. Par conséquent, ce subterfuge rhétorique permet à Dina de l'assimiler encore plus à la sienne qui gagne dès lors en connotation spirituelle. Le texte suggère que l'accroissement de l'intimité entre la future religieuse et Jésus contribue à créer l'effet qu'ils puissent parler un même langage (elle parle « spirituel », alors qu'il parle « terrestre ») prenant forme dans des échanges verbaux se déroulant en temps « réel » (le dialogue supposant une pause narrative). Dans ce cas, la dynamique signifiante nous ayant permis de montrer que les tableaux pouvaient être considérés comme une « réponse »

aux motifs terrestres encodés (cette question au sujet d'une possible sainteté), se trouve en quelque sorte représentée à l'échelle du dialogue : une question de la part de la narratrice (qu'elle soit implicite ou explicite) trouve généralement sa réponse dans la rétroaction du Maître. En outre, précisons aussi que globalement, au niveau du tissu discursif, les dialogues fonctionnent exactement comme des tableaux : ils instituent un rapport référentiel avec les faits biographiques (ou motifs terrestres). Voyons maintenant ce qu'il en est par quatre points complémentaires : « Poéticité de la voix » (a), « Construction d'une sainte identité » (b), « Fonction poétique des déictiques (synthèse) » (c), « *Thématisation* de l'interprétation des colloques » (d)

a) Poéticité de la voix

Si l'écriture de la « voix » fait partie intégrante des colloques, car elle explique à la narratrice comment elle doit procéder pour être à son tour un modèle de perfection et qu'elle confirme par le même mouvement son statut d'âme privilégiée, elle endosse cependant, on le constate, une autre forme dans le discours, ce qui ne manque pas de capter l'attention sur sa poéticité. Un effet graphique (changement de caractères et mise en retrait¹²⁶) et l'utilisation de la prosopopée créent l'effet que Dina cède sa propre voix afin que son Jésus (la Parole) prenne la parole. Autrement dit, par cette unité rhétorique, elle

¹²⁶ « Les effets graphiques s'adressent à l'œil et ne concernent donc que la littérature écrite. L'écrivain peut chercher à agir sur son lecteur par le choix du papier (grain, couleur), le caractère d'imprimerie et sa grosseur, la disposition des mots ou des lignes sur la page. » (DÉSALMAND et TORT, 1986 : 26). Il est à noter que dans l'édition originale du *Cantique*, les répliques de Jésus ne sont pas mises en retrait, elles font donc partie du « corps » du texte. Toutefois, elles font aussi l'objet d'un effet graphique puisqu'elles sont écrites en italique.

crée une certaine animation¹²⁷ qui laisse entendre la nécessité qu'a le spirituel, ce transcendant, dont elle constitue le simple instrument, d'interagir avec le terrestre, de passer à l'action. La voix prend alors forme dans un monologue dialogique :

J'étais confiante en son amour, en sa bonté, et confondue en ma misère extrême. Mon doux Maître me dit :

Je veux me servir de toi parce que tu n'es rien, je veux prouver ma puissance par ta faiblesse.

Cette dernière phrase, il me l'a répétée en d'autres circonstances par des mots qui reviennent toujours à cette idée :

C'est justement parce que tu es incapable et faible que je me sers de toi, afin que mon action seule paraisse. (p. 106)

Même si l'extrait précédent ne présente aucune question explicite, il propose une réponse à une question sous-entendue qui pourrait ressembler à celle-ci: « Pourquoi te sers-tu de moi, alors que je suis si faible? » Des indications contextuelles nous permettent de soutenir notre hypothèse puisque la narratrice se disant « confondue dans sa misère extrême » ne fait surtout qu'accentuer ce qu'elle avait précédemment énoncé (tout le volet du texte par lequel elle se montre « abjecte », ce qui l'aide, par le fait même, à construire sa parfaite fidélité à la Parole) et elle le confirme elle-même en référant à l'idée de répétition (« il me l'a répétée en d'autres circonstances par des mots »). Partant, elle suggère une « unification », une « communion » des motifs discursifs, et donne lieu à une interprétation métaphorique des propos qu'elle a tenus jusqu'à présent, propos qui pourraient dès lors se

¹²⁷ Les effets d'animation « consistent à supposer une âme à ce qui en est normalement dépourvu (« animation » est formé sur le mot latin *anima* qui signifie « âme ») ou à imaginer l'intervention d'un être inanimé absent. Ce sont la personnification et la prosopopée. » (DÉSALMAND et TORT, 1986 : 38)

voir investis d'un aura spirituel relatif au transcendant. Malgré un contenu faisant de Dina un être « incapable » et « faible », la réponse de Jésus se veut avant tout valorisante, notamment parce qu'elle actualise le constat que l'union est active depuis longtemps et que toutes les prouesses de vertu de la personne concernée par l'énoncé correspondent à « l'action » du Maître qui opère à travers elle. En ce sens, on pourrait concevoir que même l'action d'écrire son *Cantique* ne lui est pas redevable (prouesse stylistique guidée par la vertu) puisque c'est le Maître qui utilise son instrument (« je me sers de toi ») afin que son « action seule paraisse ». Une sainteté prédestinée par Dieu et prenant forme dans un écrit lui étant destiné ne peut que se trouver régie par des modalités particulières. En ayant recours à un effet graphique, la narratrice suggère une fois de plus que les propos tenus dans la portion assumée par la « voix », comme ceux se trouvant ailleurs dans le tissu discursif, lui ont été inspirés et qu'ils impliquent donc un recours à la transcendance pour être à la fois encodés et décodés. Quelques précisions s'avèrent ici essentielles.

b) Construction d'une sainte identité

Par la prosopopée, Dina dynamise un système dans lequel elle se sert des réponses pour se construire une sainte identité (la rétroaction divine qui valide sa prédestination). Encore une fois, le rapport à la transcendance implique l'idée que Jésus soit à l'origine de leur énonciation et que la mystique, simple objet référentiel des propos rapportés (il est question de ce qu'elle est), ne fait que trouver un correspondant langagier pour les rendre communicables. Dans les faits, elle donne une fois encore la parole à la Parole, mais d'une

façon davantage circonscrite, ce qui illustre, globalement, que sa possible sainteté se voit accentuée par la proximité avec la divinité qui peut dès lors interagir de façon directe. Ainsi, elle mise sur sa compétence à écrire, soutenant sa faculté à encore mieux encoder le transcendant, dans les colloques comme ailleurs. Dans ce jeu qui s'apparente pourtant à la ventriloquie, la narratrice se plaît à être considérée comme la « poupée » de Jésus, Maître qui actionne le mécanisme, alors que, dans les faits, c'est tout le contraire qui se produit : en donnant la parole à la Parole, Dina agit à titre de « coordonnatrice ». Puisque le détour rhétorique est moins senti, c'est-à-dire comme la réponse de l'interlocuteur imaginé est formulée sans décorum poétique qui en justifierait la mise en scène, un effet d'intimité est, comme nous le précisons quelques lignes plus haut, créé. Par exemple, lorsque la voix lui dit : « Je veux me servir de toi parce que tu n'es rien [...] » (p. 106), l'accent est mis sur la caractéristique essentielle d'une sainte, c'est-à-dire le fait d'être humainement « rien » pour devenir une parfaite icône de la grandeur divine (« afin que mon action seule paraisse [...] », p. 106), point de départ pour se constituer une nouvelle identité, certes grandiose, mais montrée comme dépendante de la volonté de Jésus à qui elle désire, par ailleurs, s'identifier. C'est cette identification qui ressort en première instance et qui rend crédible une écriture de la Parole qui, dans l'esprit de Dina, est de plus une faculté venant de son mandateur Dieu, faculté qu'elle met en œuvre dans l'écriture de son *Cantique* afin de Le satisfaire¹²⁸. La description de son itinéraire vers la substitution, possible synonyme d'une sainteté qui serait en voie d'accomplissement, suppose de montrer qu'elle acquiert, à la pièce, les compétences de Jésus qui lui assigneraient la fonction d'être son représentant

¹²⁸ Ce qui vient de Dieu retourne à Dieu.

(son « interprétant ») terrestre : devenir un support de la Parole, comme Jésus est le « Verbe incarné », en fait nécessairement partie. On le constate, les colloques sont toujours l'objet d'une distance rhétorique, donc d'un « détour » volontaire par les figures qui, en renforçant la crédibilité de l'écrit par le refus de la narratrice (un « être abject ») d'en assumer exclusivement le contenu, lui permettent surtout de s'effacer progressivement de la scène énonciative, du moins en tant que scripteur « profane ». Cet effacement peut être ici perçu par la volonté de consentir à devenir un « tu » (« Je veux me servir de **toi** parce que **tu** n'es rien »).

c) **Fonction poétique des déictiques (synthèse)**

La nouvelle dynamique enclenchée par la prosopopée permet aussi de questionner davantage la double fonction, à la fois terrestre et spirituelle, des déictiques qui en assurent l'expression¹²⁹. Effectivement, les paramètres énonciatifs permettant d'encoder la « voix », c'est-à-dire le recours à un « je » référant, dans ce segment discursif (les dialogues), à ce « il » transcendant, contribuent à créer l'effet que la narratrice se déresponsabilise d'un propos dont elle consent à devenir l'objet privilégié (« Je veux me servir de **toi** parce que **tu** n'es rien »). Partant, parce qu'il s'agit d'une réponse, à la

¹²⁹ Les déictiques sont des « unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : — le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation des actants de l'énoncé, — la situation spatio-temporelle du locuteur et éventuellement de l'allocutaire. [...] Le pronom « je » fournit toujours la même information, à savoir « la personne à laquelle renvoie le signifiant, c'est le sujet de l'énonciation. » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1999 : 41)

manière d'un chiasme, autant le sujet qui parle que l'objet dont il parle se trouvent inversés: la narratrice (« je ») qui faisait de Jésus (« tu ») un objet sacré énoncé, endosse elle-même la fonction de devenir cet objet sacré (« tu ») et fait par conséquent de Jésus le sujet qui en parle (« je »). En procédant de la sorte, donc en se substituant à Jésus et en consentant à devenir un objet sacré pris en charge par le transcendant (la voix), elle s'assure, certes, d'une crédibilité spirituelle à l'échelle du tissu discursif (le « tu » auquel réfère Jésus est aussi celui dont il est question dans les motifs terrestres), mais, en outre, elle cautionne elle-même sa capacité à encoder une Parole divine et garantit la spiritualisation de son « je » énonciateur (de par le lien *enthymématique* : un objet sacré est aussi susceptible d'encoder le « sacré »). Par extension, nous pouvons convenir que la narratrice assigne donc à la Parole la fonction d'être une « énonciatrice » dont elle constitue, au niveau du contenu, le centre d'attraction, et au niveau scriptural, un simple accès (un « rien ») donnant lieu à Son expression (« Jésus me dit »). Bien entendu, en faisant ainsi travailler la Parole à ses fins, Dina tente elle-même de cautionner sa sainteté face à ce Dieu qui lui en a fait la demande, et répond au devoir exigé tout simplement en montrant qu'elle devient un « rien » exemplaire¹³⁰ au service de la volonté divine (« Je veux me servir de toi parce que tu n'es rien »). En se présentant comme ce « rien », elle permet parallèlement à ce que son écriture laisse planer l'impression que cette Parole s'énonce d'Elle-même (qu'elle enclenche un passage à l'action, une prise de parole),

¹³⁰ Être un rien doit ici être considéré comme mélioratif puisqu'il s'agit d'une grâce. L'anéantissement de la nature humaine, c'est-à-dire devenir un « rien » apte à être modelé par l'autorité religieuse à travers laquelle « parle » Jésus, contribue à faire en sorte que dans ce « rien » Jésus peut prendre toute la place. Cet anéantissement à la volonté divine est vraisemblablement un pré-requis pour la sainteté : « *La soumission de notre volonté et de notre jugement à la direction des supérieures doit être la base et le fondement de notre propre sanctification* (Dir. des rel. de Jésus-Marie, p.4) » (CRENIER, 1934b : 279)

puisque telle semble être également cette volonté (« afin que mon action seule paraisse »). En ce sens, Dina s'efface momentanément de la narration à titre de figure « terrestre », mais gagne en revanche deux privilèges : d'une part, elle acquiert une fois encore l'aura d'un saint « instrument » de Dieu; d'autre part, elle fait figure d'interlocutrice privilégiée du divin, ce qui lui confère aussi une plus-value d'attributs « spirituels ». En somme, la spiritualisation de son « je » devient à la fois effective dans les motifs terrestres et dans les motifs spirituels.

d) *Thématisation de l'interprétation des colloques*

En devenant le réceptacle idéal de la Parole, la narratrice fait de la réception un thème de l'écrit. Parallèlement, ainsi que nous l'avons précédemment illustré, elle procède aussi à une *thématisation* de l'interprétation. Dans les tableaux, le désir d'orienter toute éventuelle lecture est campé par la mise en scène d'une réception idéale faisant entrer en conjonction un récepteur (Dina) et la divinité qui s'adresse à elle (Jésus) par le biais « d'images » traduites en langage humain. Dans les dialogues, ce désir va jusqu'à préciser de quelle façon le discours proféré par cette divinité devrait être interprété, c'est-à-dire comme celui *originant* d'une voix transcendante encodée par un « saint scripteur » qui en est le dépositaire. En somme, l'écriture des colloques expose les modalités relatives à l'encodage et au décodage de la Parole, indiquant de cette façon comment ces derniers devraient être interprétés, c'est-à-dire de la même façon que Dina les a encodés, donc

comme « l'écriture » d'une Parole transcendante rapportée, soit directement ou indirectement.

Pour en revenir à l'analyse du texte, au début du chapitre X, celui de la fin des études à New York et du départ de la maison familiale vers la communauté des Jésus-Marie (1920-1921), Dina affirme : « Je ne puis terminer les trois années que je viens de revivre sans les considérer sous un jour différent. Je les reprends donc. » (p. 113) Cette reprise jette un pont entre la musique, maintenant reconnue comme favorisant le développement de l'âme (chapitres VII, VIII et IX), et l'écriture qui tend vers une spiritualisation croissante, donc vers une multiplication des motifs spirituels corrélatifs à des motifs terrestres. Le passage à la vie religieuse, imminent en cette année 1920, constitue l'élément déclencheur pour assurer que cette spiritualisation soit effective au niveau de la représentation d'une spiritualité invasive et à celui d'une écriture qui, pour en rendre compte, est liée au transcendant. Du coup, l'énonciatrice mettra une croix sur la Dina, figure du « terrestre », et tâchera de la faire disparaître pour toujours. Le chapitre X, malgré sa brièveté, est vraiment celui des confirmations, en ce sens qu'il nous offre l'opportunité de prouver le bienfondé de quelques hypothèses.

Deux hypothèses que nous avons précédemment développées, à savoir que la narratrice s'assurait de toujours spiritualiser ce qui lui paraissait profane et qu'elle cherchait à établir des preuves relatives à sa réelle aptitude à encoder la Parole, se trouvent confirmées. Premièrement, elle précise qu'elle élevait « à une image pieuse le sujet

profane des pièces » (p. 113) pratiquées au piano, ce qui atteste sa prédisposition à constamment vouloir spiritualiser ce qui lui semble profane, dans le domaine musical et fort possiblement dans le domaine scriptural aussi¹³¹. Deuxièmement, elle attire l'attention sur la profession-d'enseignant auquel elle assigne un caractère sacré. En effet, elle précise prendre « Jésus comme professeur » (p. 133) de piano, et réciproquement il lui annonce (via un colloque) qu'elle devra entrer dans une communauté vouée à l'enseignement (Jésus-Marie), communauté dans laquelle, en témoigneront les chapitres suivants, elle occupera à son tour la fonction de professeure de piano. Cette symétrie ne manque pas de mettre une fois de plus en relief les correspondances que l'énonciatrice organise entre une Parole énoncée dans un colloque et sa résurgence, sous une forme terrestre et concrète, ailleurs dans l'écrit. En procédant de la sorte, c'est-à-dire en ayant recours à une auto-validation du transcendant, nous pouvons affirmer que Dina a nettement l'intention de prouver l'authenticité du contenu de cette Parole et, accessoirement, son extraordinaire capacité à l'encoder. D'ailleurs, ce recours à la preuve est thématiqué dans l'extrait suivant : « mes études n'étaient-elles pas une preuve que le bon Dieu m'avait choisie pour l'enseignement? » (p. 114) La question rhétorique soulevée par l'énoncé nous permet de valider la réelle intention narrative quant à l'agencement d'un argumentaire où une « vérité »¹³² à établir s'avère pour le moins déterminante.

¹³¹ L'écriture d'une poésie religieuse en premier lieu, mais aussi tout ce qui est de l'ordre d'une volonté de spiritualiser le quotidien en ayant recours à un langage poétique lui sert à « transcender » le profane.

¹³² La preuve sert à établir une vérité.

Toujours au chapitre X, le thème d'un écrit poétique « bienfaisant » nous incite à aller plus loin dans la monstration d'une poétisation globale du discours, ce qui nous autorise à confirmer la pertinence d'une troisième hypothèse : « poétique » rime effectivement avec « spirituel ». Jésus explique à Dina que ses connaissances musicales protégeraient sa vocation, mais qu'elle ferait du bien surtout par ses écrits (p.114); il insiste: « au couvent, tu te livreras à un travail littéraire. » (p. 114). Cette tirade constitue vraisemblablement la réponse à un désir formulé au chapitre VII : « je voulais, pour lui, faire du bien. » (p. 91). De plus, il est également probable que le « travail littéraire » en question puisse être envisagé comme l'écriture de son *Cantique* effectuée de son lit de malade au couvent des Jésus-Marie. Mais dans l'immédiat, la narratrice, qui s'affèrera effectivement à différents travaux littéraires pour rendre service à sa communauté, est persuadée que c'est l'écriture de sa poésie, forme d'art noble devant être associée à l'idée de perfection¹³³, qui est visée par le colloque¹³⁴. Aussi, s'assure-t-elle d'établir aussitôt une correspondance textuelle à cette prophétie afin d'en montrer le bienfondé. Voilà pourquoi l'écriture de l'ode « Chez-

¹³³ Rappelons qu'à la fin du chapitre VI, Dina avait risqué une odelette (p. 85) afin de répondre au désir de Jésus.

¹³⁴ Dans la première édition, Crenier écrit une note de bas de page relative à cette prophétie : « À notre avis, elle ne comprend pas et n'a jamais compris. Plusieurs passages de ses cahiers et les témoignages de ses supérieures prouvent qu'elle pensait accomplir cette prophétie par ses poésies et les compositions pieuses qu'elle rédigeait pour ses sœurs, mais nullement par son autobiographie. Or, c'est celle-ci, — l'expérience l'a déjà montré —, qui fait le plus grand bien, sans comparaison possible. » (CRENIER, 1934a : 139) Par ailleurs, selon les témoignages qu'il a recueillis, Dina se prêtait souvent à des travaux littéraires au couvent, et les religieuses qui l'entouraient lui accordaient volontiers cette compétence: « Quand je songe maintenant qu'elle avait en outre, des travaux littéraires à fournir pour le noviciat et nos missions, parfois des compositions musicales, de la correspondance pour la Supérieure locale et les religieuses auxiliaires malades qui s'adressaient à elle, etc., il m'est facile de croire à une assistance divine spéciale. » (CRENIER, 1934b : 257-258); « Avions-nous à fêter l'une d'entre elles, quelque événement heureux se présentait-il dans la vie d'une postulante ou d'un novice, nous n'avions qu'à dire : « Faites donc une petite chanson... » Aussitôt dit, aussitôt fait. » (*Ibid.*, p. 262); « Elle se prêtait aussi très simplement à composer quelque allégorie et à la mettre en action aux fêtes du nouvel an, des Rois, de Pâques, etc. » (*Ibid.*, p. 263); « Elle ne donna jamais une minute à la fantaisie : les travaux littéraires occupaient ses temps libres. » (*Ibid.*, p. 275).

nous » (p. 116 et 117) constitue un échelon de plus dans la concrétisation d'une poétisation (spiritualisation) globale nous permettant une fois de plus d'établir un rapport référentiel entre des motifs terrestres et des motifs spirituels qui peuvent, de part et d'autre, être considérés comme des unités rhétoriques. Ce n'est pas tant le contenu du poème que ce qui en motive l'énonciation qui est ici à considérer. Au niveau du contenu, il représente une autre façon qu'a trouvée Dina de respecter son engagement initial, celui d'écrire un cantique d'actions de grâces, mais au sens littéral du terme : une poésie religieuse¹³⁵ célébrant les grandeurs divines. Inspirée lors de son départ définitif de la maison familiale (« Le jour des adieux se leva. [...] Je m'éloignais de mon **chez-nous** sans espérance de le revoir. », p. 116) pour entrer chez les Jésus-Marie (« Je serai son épouse, oh! réjouissez-vous! » (p. 118), l'ode peut avoir été encodée comme un adieu nostalgique à une vie passée afin de souligner l'entrée glorieuse dans une vie nouvelle. En rendant justement grâce à ses parents (« Soyez heureux aussi, vivez du souvenir./ Vous me donnez Dieu, quelle magnificence! », p. 117), première autorité religieuse¹³⁶ l'ayant mise sur la voie de la sainteté, elle ne manque pas d'évoquer leurs attributs spirituels et les figure comme des êtres plus que parfaits : « Chers parents, votre exemple était le pur emblème/ De l'amour que je dois à notre Créateur. » (p. 117), « Je vous entends encore, bons parents, [...] vous ravir d'espoir... » (p. 117); partant, elle actualise ainsi le constat initial qui en faisait des « anges gardiens visibles » (p. 41). L'intention discursive qui lui est sous-jacente est presque du même ordre que celle des colloques puisque, selon la narratrice, cette poésie

¹³⁵ Le cantique est plutôt un chant religieux. Cependant, tel que nous l'expliquions précédemment, l'ode est souvent associée à un chant, de sorte qu'une composante musicale y est indissociable.

¹³⁶ À titre de figure d'autorité, les parents peuvent aussi être considérés comme un « instrument » du divin. En leur rendant grâce, Dina rend grâce à Dieu.

gagne, toujours par devoir, à être écrite, car ce faisant elle répond à une prophétie et valide du même geste sa compétence à encoder la Parole (« tu feras du bien surtout par tes écrits. », p. 114) « Chez-nous » est donc la résultante d'un effort concret pour poétiser des faits biographiques précédemment écrits et qui prennent, dans ce temps de leur actualisation, une envergure spirituelle et toute religieuse se trouvant en lien avec le transcendant; pour ces raisons, nous les considérons également comme des motifs spirituels. En leur assignant une autre forme, par laquelle elle arrive à les magnifier, Dina ne fait qu'indiquer la nécessité de les interpréter à sa manière, c'est-à-dire, « figuralemment », comme une réponse au désir de Jésus. La mise en parallèle suivante pourra nous convaincre de la dynamique référentielle :

1. « Épris de ces deux mots : silence et solitude,
Mon cœur reposait au sein familial. » (p. 116)

« C'est une des plus grandes faveurs célestes que de naître et de vivre dans une atmosphère de paix, d'union, de charité [...] »
(p. 41)

2. « *Chez-nous*, c'était l'amour! Dans l'âme de ma mère,
J'ai toujours deviné tendresse et dévouement;
Et le Ciel a voulu que le cœur de mon père
Fût généreux et bon comme il était aimant. » (p. 117)

« Je comprendrais seulement dans le ciel la vigilance, le dévouement, l'amour de mon père et de ma mère. » (p. 41)

« Il passait des heures à jouer avec moi, à répondre à mes innombrables questions. Son bonheur était de me fournir quelque surprise agréable [...] » (p. 45)

« [...] mon père et ma mère me choyaient si tendrement [...] »
(p. 45)

3. « Comment donc ai-je pu laisser couler vos larmes,
M'arracher de vos bras, m'enfuir bien loin de vous, » (p. 117)

« Le jour des adieux se leva. L'attente est une agonie! J'avais la certitude de quitter le toit paternel pour toujours. » (p. 116)

Ainsi, l'écriture de l'ode peut être considérée comme la rétroaction (écrire) à une injonction (« tu vas écrire », sous-entendue par l'idée que c'est la façon de faire « surtout » du bien), donc à la mise en place d'une structure colloquiale presque généralisée dans laquelle les motifs spirituels (le dialogue et l'ode) se « répondent ». L'interaction entre les deux interlocuteurs, sur laquelle se fonde la dynamique du colloque, peut en ce sens être reportée sur la correspondance entre des cellules textuelles et impliquer les mêmes modalités énonciatives: la première, objet de la transcendance (Jésus s'adressant à Dina : « tu te livreras à un travail littéraire », p. 114), sert de point de départ à la seconde, rétroaction induite par un passage concret à l'action (réponse de Dina à Jésus : l'écriture de l'ode). Du coup, c'est l'écriture poétique, représentée dans un écrit qui lui attribue des vertus divines, qui par ce lien est confirmée « spirituelle ». De même, la reprise de tel motif terrestre qui se retrouve métaphorisé dans tel vers d'une ode fait également de l'écriture de ce vers une rétroaction : l'énoncé ouvertement poétique se voulant la réponse à une nécessité de mieux écrire (selon le rapport qualitatif « prose-motif terrestre/poésie-motif spirituel ») afin de faire du bien, donc pour rendre grâce à la majesté divine par une forme d'art noble, qui dans l'imaginaire collectif est elle-même quasi divine¹³⁷. Toutefois,

¹³⁷ Déjà, les Grecs avaient assigné une muse à la poésie épique (Calliope) qu'ils distinguaient de la tragédie, ou poésie tragique (Melpomène). Cependant, aucune muse n'était associée à la prose. Aussi, tel que nous l'avons signalé dans l'introduction de cette thèse, le poète grec antique était souvent considéré comme un « instrument » du divin puisque son texte se voulait une transposition du langage mystérieux des dieux.

« mieux écrire » ne change rien au fait que ce qui a été précédemment encodé concourt au même objectif, soit celui de « faire du bien ». Ici, le motif spirituel ne fait que « révéler » la convergence et associer les deux éléments à la satisfaction du désir de Jésus. En somme, « Chez-nous » révèle une fois encore la nécessité du poétique par lequel il devient possible de rendre grâce parfaitement en « accordant » les mots à un rythme et en magnifiant, en quelque sorte, le langage quotidien afin de « faire du bien » aux parents. D'ailleurs, la poésie ne pouvait pas être meilleur genre pour établir une conjonction entre la musique (la partition) et l'écriture (le poème).

Des chapitres VI à X, la narratrice formalise ce qu'il convient de nommer un dédoublement par lequel l'isotopie spirituelle, principalement relevée au niveau de la multiplication des figures, oblige une poétisation croissante du discours. Ce dédoublement prend des formes précises : le doublet, qui privilégie le traitement d'une isotopie particulière par un découpage en chapitres, et la répétition d'une thématique à travers différentes configurations poétiques impliquant une modification générique (les colloques et les odes). Après avoir distingué ce qui était relatif au spirituel puis au terrestre, Dina tente de justifier que tout relève de Dieu, donc que le terrestre, comme le spirituel, à condition qu'il [qu'elle] soit maîtrisé[e] puis abandonné[e] à la volonté de Jésus, peut également entrer dans un processus de sanctification et ainsi contribuer à l'expression du transcendant. Le premier doublet (les chapitres VI et VII) sert principalement à marquer le passage du pensionnat (VI) aux études musicales (VII), et à transformer ce qui est compris comme profane (études musicales) en un moyen de renforcer l'âme, car la musique est

salvatrice et peut aussi constituer une prière. Le chapitre VIII, celui de l'arrivée à New York, qui est aussi celui de l'affrontement, illustre que même si le corps résiste (les pulsions), l'âme finit toujours par triompher. Cet affrontement entre le terrestre et le spirituel, les besoins profanes versus les grandes aspirations divines, sera un lieu important de l'écrit offrant à Dina la possibilité de concrétiser un parallèle entre ses études musicales (terrestres), et ce que nous pouvons définir comme l'expression de sa spiritualité, entremêlant les deux isotopies par une habile stratégie poétique. Si le corps est malin ou « abject », il faudra alors le spiritualiser (c'est tout le principe de la substitution à venir qui est ici pointé), alors que si la musique relève du profane, il faudra aussi la sacraliser. Une fois acceptée que la musique a été pour l'énonciatrice une façon de développer sa spiritualité, le second doublet (chapitres IX et X) suggère qu'il pourrait en être de même pour l'écriture littéraire. La présence de l'ode « Chez-nous » corrobore en quelque sorte cette volonté.

En somme, la présence de Jésus est en premier lieu iconographique, réduite à un « portrait » (p. 49), thème important de l'écrit puisqu'il se trouve directement en rapport avec le désir dinien de se construire une sainte identité, donc d'assimiler les traits distinctifs de la divinité. Il est d'abord présenté comme extérieur à l'héroïne. Au fil du récit, l'adolescente parvient à l'entendre intérieurement : « Notre Seigneur se communiqua à mon âme par une lumière nouvelle. C'était la première fois que je comprenais si bien sa voix – *intérieurement*, c'est entendu – [...] » (p. 61), puis sa voix s'affirme de plus en plus : « me suis-je avancée bien près de Jésus, agenouillée à la balustrade, pour entendre sa voix

[...]» (p. 96), « la voix de Jésus se faisait entendre au fond de mon cœur. » (p. 104), « il me dit comment reconnaître sa parole [...] » (p. 104). La mystique précise ensuite que grâce aux tableaux qu'il lui présente, elle arrive à le voir d'une certaine façon, bien qu'elle ne le décrive jamais: « je l'apercevais plus fidèlement que je voyais une image matérielle avec les yeux de mon corps. » (p. 105) La diversité générique, qui donne lieu à l'exploitation d'un étonnant tissu figuratif, peut être considérée comme une stratégie lui permettant de « dire » de la meilleure façon en ayant recours à diverses formes textuelles qui conviennent à l'élément à exprimer : la citation de maximes et de proverbes assure la crédibilité de sa parole, les colloques illustrent une interaction avec le transcendant, les odes servent à effectuer des synthèses poétiques ou à rendre grâce d'une façon particulière. Ce qui semble évident, c'est qu'à partir du chapitre IX Dina diversifie un peu plus son écrit en y enchâssant des colloques qui gagneront par la suite en importance. En intériorisant cette présence, c'est-à-dire en tâchant d'ajuster ses propres caractéristiques à celle de son modèle, la narratrice arrive donc à transformer Jésus, icône statique, en un agent dynamique qui la pousse à écrire. Cette voix sera inversement proportionnelle à celle que prendra Dina: plus celle-là gagnera de l'importance, concrétisant davantage sa portée dans la sphère scripturale, plus celle-ci donnera l'impression de dériver vers une sanctification croissante allant de pair avec l'anéantissement de sa nature humaine (attente de la mort). Dans ce contexte, ce qui était initialement donné comme un rêve extérieur (le petit Jésus les bras ouverts) devient une « réalité agissante » et intérieure, alors que ce qui était présenté comme réellement terrestre (l'écriture des faits quotidiens) en vient graduellement à être donné comme spirituel, assurant un passage du narratif descriptif à une poéticité

indicatrice du transcendant. Du premier au dixième chapitre est enclenché, puis développé, un « mouvement » d'intériorisation (de la prédestination de Dina – chapitre I – au départ de la maison paternelle – chapitre X) de Jésus et de Marie.

3.1.3 Une identification à Jésus (postulat et noviciat)

Dans les chapitres XI à XVI, Dina rappelle les débuts de sa vie religieuse (chez les religieuses de Jésus-Marie), réalisant en quelque sorte ce qui lui avait été inspiré par son premier tableau (« Le chemin d'épines », chapitre IX, pp. 104-105). Il s'agit maintenant de mourir à sa vie mondaine de concertiste pour renaître à la vie religieuse. L'événementiel de cette troisième partie est centré sur cette nouvelle vie et en présente deux étapes marquantes : le postulat (chapitre XI) et le noviciat (chapitres XII à XVI).

Le chapitre XI, celui de l'intériorisation du sacré, raconte la difficile entrée en communauté: « La rupture avec mes jours d'antan fut tellement marquée qu'il me sembla subir un état de mort et recevoir ensuite une naissance nouvelle. » (p. 123). Quand elle relate son arrivée au couvent, bien qu'elle réponde à l'appel du désir divin (« Je te veux à Jésus-Marie », p. 115) et qu'elle manifeste une certitude absolue au sujet de sa vocation, elle met à l'avant-plan ses sentiments humains en expliquant combien elle a trouvé pénible d'y vivre ses premiers instants: « En mon âme, c'était la nuit, la répugnance. » (p. 119) L'opposition fait ressortir le principe que, malgré cette répugnance ressentie qui la rend semblable au commun des mortels, Dieu lui donne la grâce d'obéir au destin qu'Il a choisi

pour elle puisque, en définitive, c'est dans la vie religieuse que « Jésus et l'âme ne font qu'un » (p. 121). Et c'est précisément ce qu'elle va tenter d'illustrer par l'insertion d'un tableau dont le contenu a une incidence directe pour la suite des événements, il s'agit de « La substitution des Cœurs » : « le bon Maître prit mon pauvre cœur, s'en empara, à la façon dont on enlève un objet de quelque endroit, et mit à la place – ô don de l'infinie tendresse! – son Cœur sacré et le Cœur immaculé de Marie! » (p. 123). Le motif spirituel est marqué par la narratrice qui précise une fois de plus que « Cela était encore un tableau; » (p. 123). Faisant écho à une vision précédemment énoncée (« La croix dans le cœur », p.107), Dina trace pourtant une évolution dans son itinéraire d'intériorisation du sacré : la main qui lui avait enfoncé une croix dans le cœur, signe d'une appartenance, le lui enlève afin de le remplacer par les « organes divins », signe d'une appartenance irréversible, d'une nouvelle identité prenant forme en ce centre intérieur. Dans les deux cas, Jésus est donné comme celui qui passe à l'action, manière qu'a trouvée la narratrice pour nous confirmer que son désir de la vie religieuse, étape supplémentaire devant mener à la sainteté, est surtout celui du Maître qui, en son âme, prend « concrètement » place. Dans un premier temps, « latéralement », la mystérieuse opération divine décrite pourrait en outre constituer la figuration de l'entrée de Dina chez les Jésus-Marie : « Puis, ce fut la retraite préparatoire à l'entrée au noviciat » (p. 122), au sens où la jeune postulante n'a d'autre choix que de se couper de ses sentiments humains qui lui font ressentir de la « répugnance » (le cœur) afin de laisser toute la place à l'Époux et à sa Mère, et, à un niveau plus littéral, à cette communauté qui l'accueille (le Cœur sacré et le Cœur immaculé, Jésus et Marie, et par extension, « Jésus-Marie »). Elle actualise alors le

premier tableau dont elle a été inspirée (chapitre IX, p. 104), celui lors duquel Jésus lui a fait don de l'Hostie et de l'Étoile, et interprète son contenu: « Je n'avais plus à chercher au-dehors l'Hostie et l'Étoile : Jésus et Marie, je les possédais dans mon intérieur. » (p. 123). L'interprétation thématifiée atteste la volonté de créer des corrélations entre au moins deux colloques afin d'en faire ressortir la complémentarité et ainsi attirer encore plus l'attention sur l'idée d'une prédestination à la sainteté évoquée par un thème commun, celui de l'intériorisation. En effet, elle indique qu'un même référent sert de base aux unités exploitées (Jésus : Hostie, Cœur sacré; Marie : Étoile, Cœur immaculé) et que l'entrée au couvent justifie l'avènement d'une nouvelle proximité: les effigies qui guidaient auparavant sa route vers la « Patrie sainte » (« Le chemin d'épines », p. 104) sont dorénavant intériorisées puis récupérées à travers la figure des « Cœurs ». Dans un deuxième temps, nous considérons que l'organisation discursive met en relief l'écart spatio-temporel entre le premier et le second tableaux (New York, 1918 versus Sillery, 1921), de sorte que la reprise d'éléments communs, sur lesquels l'énonciatrice fonde son interprétation, fait croire en une prédestination divine, à un déterminisme qui évacue le hasard, puisque dans les deux cas l'écrit est donné comme un produit de la voix; la superposition de ces motifs spirituels crée l'effet que le propos est fondé et renforce l'idée que la voix est à l'origine de l'activité scripturale. Par conséquent, grâce à ce mouvement d'intériorisation des propriétés christiques et mariales en son âme, la narratrice valide un peu plus son aptitude à « écrire » la Parole, puisque même si elle vient d'en haut, elle fait dorénavant partie d'elle.

En fait, il est légitime de se questionner sur la signification réelle de ce cœur substitué. « Cœur » attire une fois encore l'attention sur l'interprétation que fait Dina de ses tableaux, interprétation dont l'intention sous-jacente définit en grande partie son rapport à l'écriture. Ce recours à la parabase, ces « extases » du propos central, peut, à la base, être perçu comme un colloque que la narratrice entretient avec elle-même (un soliloque), dans le sens où elle remet en question sa technique scripturale en transgressant l'ordre strictement fictionnel (grosso-modo, l'histoire). Ainsi, en prétendant que la description de ses états mystiques est très difficile: « Le travail intérieur que Jésus a daigné accomplir alors en mon âme est si délicat, si intime, qu'il m'est impossible de l'analyser par des mots [...] il me faudrait une plume de feu [...] » (p. 98), « La page que j'écris dans le moment peut paraître bien obscure; l'action divine est si profonde que je suis impuissante à la traduire. » (p. 99), Dina justifie en quelque sorte son recours à l'interprétation (« Un cœur : symbole de la donation du mien à Jésus, de mon amour pour lui; et une croix : signe de l'amour de Jésus pour moi. », p. 45) et rend une fois de plus crédible son rôle d'interprète du transcendant. Cependant, cette méthode n'est pas sans anicroche, puisque si elle rend acceptable l'idée d'une écriture apte à transposer, soit directement ou indirectement, la Parole, elle peut aussi interférer avec l'intention de faire de l'interprétation la réponse à un désir de comprendre ou la solution à une impasse sémantique. En effet, et pour revenir au principal objet de ce paragraphe, on peut comprendre que le « cœur » est une figure-carrefour où se rejoignent le corps et l'âme, c'est-à-dire la manifestation simultanée des deux isotopies principales de l'écrit entrant en conjonction grâce à l'interprétation qui s'y trouve représentée. D'une part, parce qu'il est montré comme un organe « arraché », on

peut en faire un élément lié à l'isotopie terrestre. D'autre part, nous sommes également obligés de lui accorder un sens relevant du sacré, au sens où « Cœur » peut également constituer la métaphore d'un nouvel état de conscience relatif au divin, ce qui lui assigne forcément une isotopie spirituelle. L'analyse du tableau permet ainsi d'assigner un sens spécifique au cœur de Dina (organe) qui n'est pas le même que les Cœurs personnifiés de Jésus et de Marie, considérés davantage comme l'expression de leurs traits distinctifs : la souffrance rédemptrice et la pureté qui y est associée. Cependant, force est d'admettre que la narratrice se sert du même mot auquel elle accorde un sens différent, bi-isotope, à la fois terrestre et spirituel : son cœur de « chair », centre de la vie, peut aussi être compris comme ce qui constitue le siège de son âme, de par l'idée des Cœurs de Jésus et de Marie (emploi de la majuscule) qui le remplacent et qui ne sont pas, littéralement du moins, de nature organique. Enlever le cœur pour le remplacer par les Cœurs signifierait donc être coupé de sa nature humaine afin de renaître à un état spirituel. Si l'anecdote nous fait constater que c'est de ce transfert dont il est question, c'est-à-dire que la compétence spirituelle (Jésus et Marie) a été intériorisée par Dina en son centre le plus essentiel, nous pouvons également supposer que l'écriture toute terrestre peut être considérée comme le produit de cet intérieur sanctifié. C'est en faisant graduellement croire en sa sainteté par l'illustration que sa prédestination initiale est filée à travers tous les épisodes de sa vie qu'elle fait de son écrit le possible support d'une transcendante Parole dont elle constitue l'interprète. Parallèlement, la double isotopie exploitée dans le texte (terrestre vs spirituelle), et dont l'unité « cœur » concrétise la « rencontre », conduit très précisément Dina à s'illusionner ; à vouloir trop investir les éléments terrestres d'un sens spirituel, en se basant donc sur des

symboles qu'elle connaît et qui lui ont été inspirés par voie intertextuelle, elle a considéré qu'il s'agissait de son cœur de chair remplacé par les Cœurs divins, métaphore de la « transplantation » d'une nature sainte mais par l'entremise d'un objet terrestre et familial.

Avant de poursuivre notre analyse, une courte mise au point s'avère ici essentielle. L'écriture de Dina, ce devoir de raconter sa sainteté, n'arrive pas, dans cette seconde partie, à entrer dans un processus de communication où la question de « l'échange » entre des interlocuteurs, soit l'énonciateur et celui à qui est adressé l'écrit, le lecteur, devrait orienter la stratégie discursive (ce sera cependant le cas dans la troisième phase du *Cantique*). Cette écriture s'enlise plutôt dans la configuration d'une voie unique, celle d'un « moi » communiquant avec Dieu et stipulant devenir le dépositaire de sa Parole, mais pour lui-même, en ce sens que la narratrice s'en sert pour suggérer qu'elle a toutes les aptitudes pour devenir sainte. Rappelons qu'au tout début du *Cantique*, dans « l'Introduction » (phase 1), Dina omet de préciser qu'elle écrit pour « raconter » l'itinéraire de sa sainteté à ses supérieurs (c'est ça, après tout, la commande), destinataires empiriques du texte. Elle commence son *Cantique* en suggérant qu'elle doit écrire pour obéir à la volonté de Dieu et insinue en quelque sorte que cette volonté s'est manifestée par la voix des supérieurs (référence à l'un des vœux prononcés en religion : « l'obéissance ») : « l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois [...] C'est ta volonté, je m'y sou mets amoureusement. » (p. 39). Au premier chapitre, le bon Dieu, il lui semble, l'a dès sa naissance « enveloppée [...] dans le manteau de la Vierge bénie [...] » (p. 41). La reconnaissance de ces deux plans, c'est-à-dire l'accomplissement de la volonté des

supérieurs (lecteurs empiriques) considérée comme celle de **Dieu** (« lecteur virtuel » impossible), est ici essentielle. Pour renforcer l'idée qu'il s'agit bien de la volonté divine, l'écrit exploite une stratégie où Jésus, celui à qui la narratrice a promis l'exclusivité (« je t'ai promis [...] de m'occuper de toi seul, dans le moment présent [...] » (p. 39), devient un interlocuteur privilégié vers qui elle porte effectivement toute son attention : cette intervention du transcendant sur la scène énonciative instaure donc une dynamique relative au « surnaturel religieux », au fait que Dieu collabore en quelque sorte au projet, et qu'Il désire que cette sainteté soit démontrée afin d'ultimement la cautionner. Cette préoccupation scripturale devient le thème central du texte, et définit son principal enjeu énonciatif. On constate rapidement que Dina s'inscrit dans un programme narratif précis où l'écriture, qui lui sert à déterminer ses aptitudes à devenir sainte, est effectivement donnée comme prenant son origine d'une commande divine et, comme elle est destinée à rendre grâce à Dieu, elle s'organise de plus pour lui renvoyer sa propre Parole, celle qu'Il lui inspire et qu'elle Lui montre mettre en application via son *Cantique*. L'effet est habile : la sainteté racontée se fait dans le cadre d'une écriture sainte ou, du moins, méritant d'être sanctifiée, puisque commandée par Dieu et « s'écrivant » par sa Parole (dans les colloques), donc par son Fils qui est, par ailleurs, le seul « objet » dont la narratrice doit « s'occuper ». Dans cette optique, et selon la foi, la parole de Dina (« moi »), la narration de sa vie, tout comme sa « Parole » (« moi »), la narration de sa spiritualité, « originent » de la même source vers laquelle ils doivent aussi retourner (ainsi que nous l'avons mentionné précédemment). Autrement dit : Dieu, le manipulateur-destinateur, est aussi le destinataire ; Dina, le sujet, doit mener une quête, l'écriture du *Cantique*, seul objet à

transmettre à ce destinataire qui, en échange, pourrait lui octroyer la sainteté. C'est cette dynamique scripturale, où le langage est utilisé pour encoder une Parole pour Elle-même, en vase clos, sans tiers, qui définit, pour le moment, l'enjeu énonciatif dont il est ici question.

Au début du chapitre XII, la narratrice se voit obligée d'abandonner ses dispositions naturelles à la solitude : « La grande difficulté qui se dressa devant moi, au noviciat, fut la vie commune. » (p. 125); plongée dans un ennui grave, « l'ennui me poursuivit encore plusieurs semaines. » (p. 125), allant même jusqu'à fantasmer une fuite qui saurait la libérer, « Parfois, seule à la promenade, il me venait l'idée de partir sans chapeau ni manteau, ou, la nuit, de m'enfuir par la fenêtre. » (p. 125), elle observe héroïquement la Règle du couvent (p. 126) et travaille, en plus, « à l'acquisition d'une aimable vertu : celle de sourire extérieurement à tout, aux événements comme aux personnes. [...] parce que " Un saint triste est un triste saint " » [...] (p. 126). Les précisions se rapportant aux activités de sa vie de novice restent très laconiques, de sorte qu'on ne connaît pratiquement rien de ce qui l'occupe. On sait qu'elle enseigne parfois la musique : « On me confia l'enseignement du piano à quelques élèves. C'étaient mes débuts dans l'emploi. » (p. 126), donnant ainsi suite à l'épisode de New York lors duquel elle se plaisait à imaginer Jésus comme son professeur de piano (p. 133): « Qui était le professeur? – Encore Jésus, puisqu'il vivait en moi. Comme cela était facile, alors, d'acquérir ma première expérience! » (p. 126). Cette orientation très précise de l'anecdote, où chaque fait

biographique trouve le détail qui saura le spiritualiser, sera une fois de plus métissée à des colloques.

Les trois tableaux du chapitre XII constituent les allégories de trois grâces complémentaires (récompenses) qui ont été acquises en entrant en communauté : devenir une âme privilégiée (1) à condition de consentir à un héroïque détachement terrestre (2) débouchant sur l'honneur de s'unir au Maître (3). Le premier tableau, « Visite du parterre des âmes privilégiées » (pp. 128-129) : « J'étais dans l'admiration et l'enivrement rien qu'à pénétrer dans le jardin du Bien-Aimé avec mes seuls yeux intérieurs. Qu'est-ce qu'un tableau auprès de la réalité? » (p. 128), fait effectivement état d'un nouveau privilège :

Puis, un jour, il me fit entrer dans le parterre des âmes privilégiées. Oh! les pures délices! Au centre était sa croix divine, à la teinte sombre, et de bois : les amis de Notre Seigneur n'obtiennent ce titre de noblesse qu'à la condition du renoncement. Les fleurs superbes, à la corolle pleinement ouverte, autour de la croix, étaient l'offrande du sacrifice parfait, de l'amour pur. (p. 129)

Par la description de son « parterre » intérieur (autre métaphore de son âme et, par extension, de son « cœur »), lieu dans lequel Jésus et Marie ont déjà élu domicile (« la substitution des Cœurs », p. 123), Dina réinvestit une figure précédemment exploitée : le centre du jardin orné d'une croix rappelle en effet son cœur, centre essentiel, transpercé par la croix (p. 107). En opposant un « tableau » à la « réalité », la narratrice ne manque pas d'évoquer que l'événement spirituel soi disant réellement vécu est beaucoup plus grandiose que celui qu'elle décrit. C'est donc par l'acceptation des difficultés et des

diverses souffrances qu'elle devient une élue: « La grande difficulté qui se dressa devant moi, au noviciat, fut la vie commune. » (p. 123); « Mes petites croix journalières, transformées en divers bijoux [...] servaient à élever une grande croix dans le ciel. » (p. 128) La notion de richesse liée au sacrifice que lui impose une vie communautaire est ici à associer aux « fleurs superbes » du tableau, « offrande du sacrifice parfait ». Le second colloque, « Les pieds coupés » (chapitre XII, p. 131), est particulier en ce sens où il est davantage nuancé que les précédents :

Un jour, mon bon Maître me dit que je ne devais m'attacher à rien ici-bas, ayant à n'aimer que lui seul, aimant les créatures en lui et pour lui. Pour cela, selon le langage humain, il me coupa les deux pieds, afin de me faire comprendre qu'il désirait que rien de terrestre n'entrave plus mon élan vers lui. Car, pour trouver Jésus, il faut monter, s'envoler.
(p. 131)

Le passage au poétique passe ici par l'allusion (« selon le langage humain ») qui, en impliquant une double échelle de valeurs, suggère que la narratrice occupe, un peu comme dans l'allégorie précédente dans laquelle elle opposait le tableau à la réalité, la fonction d'interprète du transcendant: ce langage humain auquel elle réfère est, d'une façon sous-entendue, la résultante d'un langage divin ayant d'abord été entendu par l'âme. D'ailleurs, elle propose encore une lecture du contenu : « je ne devais m'attacher à rien », « il désirait que rien de terrestre n'entrave plus mon élan vers lui ». L'ensemble nous donne à comprendre que l'idée d'héroïquement consentir à l'absence de cette entrave terrestre, ses pieds, lui permettra de « trouver des ailes » dans la vie religieuse, présentée dès lors comme une métamorphose, un changement radical. En effet, Dina est admise à la vêtue:

« J'éprouvai une grande joie en apprenant mon admission à la vêtue. Je me savais si indigne de devenir la fiancée du Fils de Dieu! » (131) Finalement, dans le dernier tableau, cette vêtue est métaphorisée par « Les fiançailles sacrées »: « il me sembla [qui constitue la marque], à un moment, qu'il me présentait un anneau, gage mystérieux de notre union, et la passait même à mon doigt. » (p. 132). L'anneau, à la fois « centre », par sa forme, et « joyau », par sa valeur, est cet objet scellant l'union rendue incontournable puisque les pieds ont été coupés. C'est précisément à ce moment que la petite fille du quartier Saint-Roch disparaît et prend l'identité de Marie Sainte-Cécile de Rome (« je reçus un « nom nouveau », p. 133).

Au chapitre XIII, alors que le désir de « dire » devient si important, Dina met à la fois l'accent sur l'écriture considérée comme façon d'édifier l'âme et sur un devoir scriptural lui servant à illustrer la nécessité d'accomplir la volonté divine. Dans un premier temps, elle présente l'écriture comme une voie menant à l'édification. D'une part, elle confirme s'en servir à des fins spirituelles en montrant qu'elle cherche à incarner le « portrait » de la novice modèle « vivant pour Dieu seul » (p. 135): « À la retraite mensuelle du mois de mars, j'écrivis, selon mes aspirations, le **Portrait d'une fervente novice de Jésus-Marie**. En voici la copie : [...] » (p. 134). Il n'en faut pas plus pour effectuer un lien complémentaire entre l'écriture spirituelle du *Cantique*, façon idéale pour non seulement faire le portrait de la novice « soumise aveuglément à l'obéissance » (p. 134), mais aussi, et surtout, celui de la sainte obéissant à Dieu en écrivant pour Sa gloire, et cette référence à l'écriture d'un exercice littéraire qui est à ce point important que la narratrice juge bon

d'en retranscrire le contenu. Répétons un lien que nous avons précédemment énoncé, car il s'impose une fois de plus: le portrait de Jésus souhaité en rêve (p. 49) a été, au fil des années, intériorisé, et l'âme, de par les différentes épreuves initiatiques traversées¹³⁸, montre qu'elle en a désormais assimilé les traits fondamentaux : il n'est plus à chercher à l'extérieur, puisqu'il agit à l'intérieur d'elle et que Dina en constitue à son tour une représentante scripturalement « active ». Par ailleurs, c'est en s'adressant à son âme qu'elle évoque le souhait de servir de modèle: « Mon âme¹³⁹, tu trouves ce modèle admirable? Si Jésus voulait accomplir en toi une telle merveille, que ferais-tu?... Jésus ne refuse pas sa grâce à qui la lui demande. Eh bien! Ne refuse rien, toi, à Jésus! » (p. 135) Comme notre étude a également démontré que, par la substitution des Cœurs, « Jésus-Marie » et l'âme de Dina ne faisaient plus qu'un (« Jésus et l'âme ne font qu'un. », p. 121), le procédé littéraire exploité est plutôt astucieux. En effet, dans l'extrait précédent, la novice marque cette indifférenciation en se questionnant elle-même (« Mon âme »)¹⁴⁰, mais souligne une symétrie par un moyen détourné, en ce sens que son itinéraire spirituel contribue à ce que Jésus et l'âme ne se refusent mutuellement rien, qu'ils partagent, en somme, des traits jumeaux. On peut donc en déduire qu'en s'adressant à elle-même, Dina s'adresse à Jésus, et que l'écriture de cette communication intime ne fait que mettre en relief une Parole indissociable du locuteur humain qui la profère : elle a pris par

¹³⁸ Nous référons ici à tout ce que Dina a écrit pour faire la monstration d'une intériorisation des caractéristiques spirituelles de son modèle, soit Jésus. Par ailleurs, rappelons que cette intériorisation a été confirmée au chapitre XI : « Je n'avais plus à chercher au-dehors l'Hostie et l'Étoile : Jésus et Marie, je les possédais dans mon intérieur. » (p. 123)

¹³⁹ D'ailleurs, cette référence à « l'âme » annonce la façon dont Dina envisagera l'énonciation de la Parole dans la troisième phase de son texte, c'est-à-dire comme ce qui origine de sa foi seule (sans voir ni entendre).

¹⁴⁰ Il s'agit encore d'une question rhétorique dont la réponse est connue d'avance par la narratrice. Cette question sert de prétexte à amener une réponse, à clarifier un point de vue.

conséquent place dans l'âme « humaine » et, contextuellement, elle origine des Cœurs de Jésus et de Marie¹⁴¹ qui l'habitent. D'une autre part, elle relie la musique, reconnue comme « divine », et l'écriture : « J'avais aussi la jouissance du travail musical personnel. De plus, on me favorisa des charmes de l'étude littéraire. » (p. 136), et elle décrit tout l'effort qu'elle investit pour parfaire sa poésie, ce qui ne manque pas d'en faire l'objet d'une édification: « Après avoir revu les règles de la versification, j'essayai de rimer. On corrigea mes essais avec une patience, un soin, une bonté qui m'étaient, chaque fois, un sujet d'édification. » (p. 136). Elle renvoie alors au colloque lors duquel Jésus lui avait prédit qu'au couvent elle se livrerait « à un travail littéraire » (p. 114) : « J'étais loin de la facilité que Jésus m'accordera plus tard, à l'appui de la déclaration qu'il m'a faite quand je vivais encore dans le monde. » (p. 136), et cautionne du même mouvement la validité de la Parole précédemment écrite. Dans un deuxième temps, la référence à un devoir de poésie à compléter lui sert à montrer la nécessité d'abandonner ses préférences « thématiques » pour laisser toute la place à la volonté divine:

La volonté de Dieu, au moment présent, tel était mon unique bonheur. Un jour, parmi différents sujets de poésie à élaborer, il se rencontra celui-ci : *L'heure que je préfère*. Je ne fus pas capable de le traiter. Finalement, mon travail s'intitula : *Abandon*. Je n'avais aucune préférence. Tous les vœux du Maître éternel m'étaient également aimables. (p. 136)

Ainsi, elle contourne une incapacité humaine (« Je ne fus pas capable de le traiter ») en

¹⁴¹Voilà pourquoi Dina peut être considérée comme la « voix » des Jésus-Marie, et son modèle, puisque son écrit reflète parfaitement « l'âme » de cette communauté (elle en a assimilé profondément la doctrine) que, en quelque sorte, elle personnifie et dont elle constitue l'emblème.

prétextant son « abandon » aux « vœux du Maître éternel », ce qui, d'un côté, marque le recours à une ruse¹⁴² pour dire les choses à sa façon mais, d'un autre côté, évoque la valorisation de sa position « d'anéantie ». À l'échelle du *Cantique*, c'est-à-dire cet autre devoir, parler d'elle-même lui paraissant insoutenable (« c'est, au point de vue naturel et humain, une tortue inouïe [...] », p. 49), elle prétend s'abandonner à la volonté de Dieu en parlant des abondantes grâces de Jésus ne faisant qu'un avec son âme, ce qui constitue sans aucun doute la meilleure porte de sortie, le meilleur détour imaginable pour construire sa sainteté tout en préservant son humilité. Elle exploite forcément les ressources que lui offre la rhétorique; le premier cas (le devoir de poésie) peut ainsi constituer l'indice de sa façon de considérer l'écriture de son *Cantique* : il s'agit de l'adaptation d'un projet humain jugé difficile (écrire sa vie) en un argumentaire prenant son fondement sur l'expression d'une volonté divine, en tant que cette volonté serve langagièrement ses fins¹⁴³. À l'instar de sainte Cécile, elle devient cette âme « christique », désireuse du « plus parfait » (p. 138), qui s'abandonne au service d'un art désiré par Dieu, ce qui l'amène à réitérer son désir de sainteté:

¹⁴² Il est essentiel de ne pas minimiser l'intelligence d'une narratrice qui, en disant vouloir éviter les manipulations, développe également l'*ethos*, peut-être inconsciemment, d'une manipulatrice. La preuve la plus explicite est à considérer dans son aptitude à « contourner » les pièges tendus par le démon. Toutefois, cette manipulation ne doit pas se voir investie d'un caractère péjoratif; elle est plutôt liée à l'idée de « stratégie ».

¹⁴³ La ferveur mystique est essentiellement un échange s'opérant sous la forme d'un « donnant-donnant ». En faisant de la place pour Dieu, en vivant ce qu'il convient de nommer une « aliénation », le sujet écrivant participe à un programme où le fait de se donner lui permet de recevoir Dieu comme un don, don qu'il peut langagièrement figurer comme bon lui semble, « possédé » qu'il est par la divinité. On est effectivement proche de ce que Platon définissait comme la « fureur poétique », c'est-à-dire cette exaltation du poète antique, reconnu non pas pour ses aptitudes à écrire une poésie parfaite, mais essentiellement pour son rôle de « porte-parole » entre les humains et les dieux.

Je résumerai mes sentiments, à la fin de la retraite, par ces mots : « **Je veux être sainte!** Avec votre grâce, mon Jésus, je le serai. Et je veux prendre le chemin le plus court pour vous dire mon amour et m'anéantir en vous. » (p. 139)

Le « chemin le plus court » pour « dire » est sans contredit, pour Dina qui en a été prédestinée, celui de laisser parler son âme.

Le chapitre XIV¹⁴⁴ est celui où Marie Sainte-Cécile de Rome associe concrètement l'écriture à l'obtention d'un don divin. L'écriture comme moyen de « faire du bien » est mise en évidence par l'établissement d'un lien direct entre les capacités littéraires, montrées comme incontournables au chapitre précédent, et une « promesse » à tenir (ne s'occuper que de Jésus) malgré un « devoir » scriptural à accomplir. En effet, Dina reçoit le don d'oraison¹⁴⁵ : « Mon doux Maître me dit un jour qu'il m'accordait le don d'oraison. » (p. 140), donc la confirmation de cette grâce lui permettant de communiquer intimement avec Dieu, et perçoit, à la même période, le tableau suivant que nous avons intitulé « La consolation de Jésus »:

Il me semblait parfois que Jésus venait à moi chargé de grâces. C'étaient comme des torrents impétueux, des fleuves immenses et innombrables qui sortaient de ses deux mains et de son Cœur sacré. Sa consolation était que j'applique ses trésors aux âmes. (p. 141)

¹⁴⁴ Il est à noter que les trois odes paraissant dans les chapitres XIV, XV et XVI seront analysées ensemble dans un paragraphe ultérieur, ce qui nous permettra d'en dégager la complémentarité.

¹⁴⁵ Pour les religieux, l'oraison se définit comme une « communication » intime et amoureuse avec ce Dieu dont on se sent aimé. Contextuellement, Dina légitime donc sa capacité à transposer la Parole via l'obtention de cette grâce divine, ce qui, à la lumière de la foi, en fait donc un argument devant être considéré comme « irréfutable ».

La mission de rédemption des âmes, annoncée au chapitre IX: « Je compris [...] que je devais consoler Notre Seigneur et prier pour l'amendement de ces âmes aveuglées. » (p. 108) qui, de par la reprise d'éléments similaires (des âmes à sauver et l'idée d'une consolation divine), est nécessairement à lier à celle dont il est question dans le motif spirituel énoncé ci-haut, se concrétise de plus en plus. La consolation des âmes par la transmission de grâces ferait ainsi participer Dina à un plan divin. C'est la construction de son identification parfaite à Jésus, notamment par l'acceptation de la « croix » (intérieurisation du Cœur souffrant), qui la rend semblable à lui et qui fait entre autres accepter l'idée qu'elle puisse faire de son discours le lieu d'un sacrifice: écrire, malgré la répugnance à parler de soi, et s'anéantir pour offrir la Parole au Père afin que les âmes « aveuglées » soient consolées. En occupant la fonction de lien scriptural entre Dieu et les hommes, Dina devrait donc contribuer à ce que le Père soit de plus en plus favorable à la donation de cette sainteté qui lui est redevable. L'argumentaire développé, centré sur l'objectif de faire la monstration d'une écriture salvatrice, se trouve déterminé, d'une façon et d'une autre, par le transcendant : l'encodage d'une Parole trouve ainsi sa confirmation par une rétroaction divine, don d'oraison confirmant à la fois l'habileté et l'habilité à le faire. C'est par le développement de cet argumentaire fondé en grande partie sur la foi religieuse, dont Dieu est l'ultime donataire appelé à « rétroagir », que la narratrice entend légitimer son droit à la sainteté.

Toujours au chapitre XIV, Dina concrétise l'irréversibilité de son union, qu'elle soit langagière ou d'ordre identitaire, en valorisant son lien étroit à Jésus. D'une part, l'union

langagière est appuyée par la confirmation que les aptitudes scripturales de la narratrice lui viennent de Jésus. Après avoir honoré la Parole l'ayant dirigée vers sa congrégation d'attache (« Je te veux à Jésus-Marie », p. 115), la religieuse confirme l'accomplissement d'un autre oracle : « Notre Seigneur commençait à réaliser sa parole : " Tu feras du bien par tes écrits. " » (p. 141) Cette reprise marque l'intention de valider l'exactitude des paroles transcendantes qu'elle écrit et le désir d'homologuer sa fonction de lien langagier; elle souligne aussi la volonté de la narratrice d'être conséquente avec ce qu'elle a précédemment énoncé, ce qui dénote un souci de cohérence et de cohésion. Elle actualise d'ailleurs cette Parole en la faisant correspondre avec ce qui semble être l'écriture de ses odes, et transforme un travail littéraire, considéré auparavant comme laborieux¹⁴⁶, en un loisir facile, du moment où il est conduit par Jésus : « Pendant la convalescence, je me mis à écrire, à chercher des rimes. Je plaçai un crucifix dans ma main droite afin que le bon Maître guide mon crayon. [...] De là date ma facilité au travail littéraire. » (p. 141)¹⁴⁷. Nous y voyons un moyen supplémentaire pour figurer, d'une façon on ne peut plus explicite, une écriture indissociable de la guidance céleste qui en assure la motivation et l'orientation thématique. D'autre part, cette union langagière est appuyée par l'illustration d'une union d'ordre « identitaire » de laquelle elle dépend. En effet, l'intimité s'accroît à un tel point entre la narratrice et son Maître qu'elle finit par le tutoyer : « En causant avec lui, j'aimais l'emploi des pronoms : *te, tu, toi*. » (p. 143), de sorte qu'il lui offre ses

¹⁴⁶ « Je me creusais la tête longtemps pour écrire quatre lignes qui n'étaient pas sans fautes. Les dictionnaires de mots, de rimes se trouvaient mieux ouverts dans mes mains que fermés à côté de moi. J'étais loin de la facilité que Jésus m'accordera plus tard, à l'appui de la déclaration qu'il m'a faite quand je vivais dans le monde. » (p. 136)

¹⁴⁷ Comme la supérieure lui a ordonné d'écrire sa vie en mars 1924, cette convalescence (août 1922) précède largement l'écriture du *Cantique*.

capacités sensorielles et une nouvelle identité : « Jésus me donna ses yeux, ses oreilles, ses sens [...] Enfin, il accomplit un dernier changement, celui de mon nom: " C'est moi qui agis en toi et par toi, tu t'appelleras désormais Jésus " [...] » (143-144). Cette donation d'attributs physiques, suite logique à une spiritualisation du corps amorcée par l'obtention d'un nouveau cœur, contribue à ce que l'écriture de la Parole soit davantage associée à du concret; en contrepartie, elle garantit aussi que son support langagier, le « je » *narratorial* et les signes qu'il utilise, soit « concrètement » spiritualisé. L'acquisition de cette troisième identité, la plus importante, provoquera un effet d'équivalence entre les deux isotopies en place: le « tu » que Dina (terrestre) utilise pour s'adresser à son Maître pourrait aussi référer à celui employé par ce dernier (spirituel) pour s'adresser à sa servante, d'où une fusion pronominale suggérant parfois une indifférenciation. Ainsi, ce n'est plus seulement la sainte âme de la narratrice qui confirmera son aptitude à parler le divin, mais aussi son corps implicitement métamorphosé, se trouvant comme « divinisé ». En participant à la transcendance par voie colloquiale, donc en devenant sporadiquement « figure » par le biais des pronoms « je » et « tu », elle permet que les propos issus de sa propre perception soient corrélatifs à ceux de son Jésus dont elle a reçu les principaux traits identitaires. Le don d'oraison et celui du nouveau nom (Jésus) confirment que Marie Sainte-Cécile de Rome a les capacités littéraires et spirituelles pour confondre sa voix humaine à la voix divine par l'entremise d'un « tu » ouvert. Si, à l'origine du récit, la présence de Dina était avant tout associée à sa nature mortelle, son écriture mystique fera en sorte que cette nature soit de plus en plus spirituelle, mettant à l'avant-plan son âme religieuse destinée à l'immortalité, à la sainteté.

Les chapitres XV et XVI sont ceux dans lesquels la novice, « aspirant à l'union éternelle » (p. 150), va mettre à l'avant plan son statut d'élue, d'appelée à la vie religieuse¹⁴⁸. Dans un premier temps, le dernier tableau de la troisième partie (« La brebis dans les bras du bon Pasteur », chapitre XV, p. 149) figure une communion fort privilégiée. Dina confie à la sainte Vierge le soin de la préparer pour manger le pain sacré (p. 149) :

En m'approchant de la table sainte, je me représentais des anges environnant le ciboire sacré, des séraphins ardents en adoration ou traduisant leur amour par des chants et des harmonies suaves; [...] Je recevais Jésus des mains de ma douce Mère. [...] je m'imaginais être entourée d'une foule d'esprits angéliques qui formaient la cour de mon divin Roi. [...] Parfois, je me voyais comme une petite brebis dans les bras du bon Pasteur; je me laissais porter par lui. (p. 149)¹⁴⁹

Également marqué par les formules usuelles (« je me représentais », « je m'imaginais », « J'ai ressenti d'ineffables consolations dans ce tableau. », p. 149), le motif a un équivalent explicite : « Ma faim de la sainte communion croissait toujours. » (p. 149). Entourée par une chorale divine, comme la croix dans le parterre des âmes privilégiées l'était par de superbes fleurs (p. 129), Marie Sainte-Cécile de Rome qui reçoit Jésus est ensuite portée par lui; Jésus-offrande, le sacrifié, est aussi celui qui laisse de côté tout son troupeau (« sacrifie » l'ensemble) pour en sauver une, la brebis égarée, élue parmi toutes les

¹⁴⁸ La vocation religieuse est souvent définie comme un appel divin. L'irréversible union, ou l'union éternelle, peut être considérée comme la mort, mais aussi comme le fait d'être appelée à prononcer ses vœux perpétuels, donc à se couper du monde à tout jamais pour se consacrer uniquement à Jésus. Dans le chapitre XV, Dina joue sur ces deux tableaux.

¹⁴⁹ Ce tableau est la première étape d'une seconde faisant partie du chapitre XVII, soit « La communion céleste », p. 167.

autres¹⁵⁰. Par extension, la narratrice illustre un principe clé de son écrit, c'est-à-dire que pour porter Jésus il est essentiel de se laisser porter par lui; dans les deux cas, le sacrifice s'avère une incontournable condition (se sacrifier pour celui qui s'est sacrifié pour nous). Elle semble vouloir marquer ce parallélisme, exposant le fondement mystique du « donnant-donnant » qui lui est cher¹⁵¹, en le reformulant de la façon suivante: « Pour vivre en Dieu, là-haut, il faut laisser vivre Dieu en nous, ici-bas » (p. 150). Son statut de privilégiée, elle l'énonce encore à travers une Parole (« Je t'aime d'un amour de prédilection; ma petite épouse, tu es privilégiée. », p. 151) qui suit l'obtention d'une nouvelle grâce; il s'agit du don de contemplation¹⁵² (p. 151) nous faisant bien saisir que sa compréhension des mystères divins s'est intensifiée et que, d'une certaine façon, son rapport au transcendant va bien au-delà du langage, qu'il est de l'ordre d'une inexplicable intériorisation la rendant apte à saisir « l'essentiel »; partant, elle assigne à son interlocuteur divin le rôle d'en faire une élue et valide une fois encore son droit à la sainteté. En outre, le tableau sert de départ à une série de représentations dans lesquelles elle se plait à se figurer humble et pure (« Je voulais être pure », p. 150) : d'abord « brebis dans les bras du bon Pasteur » (p. 149), elle devient la « petite colombe » (p. 149) et le

¹⁵⁰ Il s'agit de la parabole du bon Pasteur : « Lequel d'entre vous, s'il a cent brebis et vient à en perdre une, n'abandonne les quatre-vingt-dix-neuf autres dans le désert pour s'en aller après celle qui est perdue, jusqu'à ce qu'il l'ait retrouvée ? Et, quand il l'a retrouvée, il la met, tout joyeux, sur ses épaules et, de retour chez lui, il assemble amis et voisins et leur dit : "Réjouissez-vous avec moi, car je l'ai retrouvée, ma brebis qui était perdue !" C'est ainsi, je vous le dis, qu'il y aura plus de joie dans le ciel pour un seul pécheur qui se repent que pour quatre-vingt-dix-neuf justes, qui n'ont pas besoin de repentir. » (Évangile selon saint Luc, XV, 3-7 et Mathieu, XVIII, 12-14).

¹⁵¹ Je me donne à Dieu, mais en échange Il se donne à moi.

¹⁵² La contemplation se veut une prière sans mots. Ce don sera particulièrement utile à Dina lorsque, dans la troisième phase, Jésus se fera silencieux.

« petit muguet » blanc de Jésus (p. 149); elle met donc à l'avant-plan que sa candeur et sa virginité donnent raison à ce colloque qui en fait une âme privilégiée et marque l'égalité entre ce qu'elle dit et ce que Jésus lui inspire. Dans un deuxième temps, elle fait entrer en corrélation le moyen pour parvenir à réaliser son nouvel idéal (« **Il faut que Jésus vive et que je meure!** », p.151) avec cette Parole lui annonçant sa mort prochaine:

Les réponses d'admission à la profession allaient être connues bientôt.
Jésus me dit dans un moment où mon âme souffrait beaucoup :

« Tu vas faire profession; et puis, un an plus tard, aussi le 15 août, en la fête de l'Assomption de ma Mère, je viendrai te chercher par la mort. »
(p. 155)

Ces deux événements, soit de passer du grade de novice à celui de religieuse et de mourir en ce jour de l'Assomption, lui permettent d'anticiper le meilleur, c'est-à-dire faire profession et accéder au Ciel. On saisit bien la complémentarité qui se dessine ici, puisque devenir une vraie religieuse, c'est vivre une assomption : épouser Jésus afin de lui être éternellement unie. Apparemment, au chapitre XVI la narratrice confirme respecter l'oracle en faisant profession à la date prévue: « Le jour de ma profession, Jésus m'accorda toutes les délicatesses : le 15 août, en la fête de l'Assomption, [...] la messe fut célébrée par l'un de mes cousins [...] » (pp. 161-162); « J'étais enfin religieuse de Jésus-Marie [...] » (p. 162). Mais pour ce qui est de la mort devant être effective un an après, jour pour jour, soit le 15 août 1924, la suite du récit nous prouve qu'il y a eu méprise et qu'en cherchant à

constamment interpréter humainement ce qu'elle écrit, Dina s'est tout simplement fourvoyée¹⁵³.

Aux chapitres XIV, XV et XVI, les trois odes : « Soupîrs d'amour » (p. chapitre XIV, p. 144), « Ce que je voudrais Jésus » (chapitre XV, p. 153). « Je serai sainte, ô Jésus » (chapitre XVI, p. 163) associent nettement la fonction scripturale de Dina à la sainteté. Contrairement à la première ode, qui était écrite à l'imparfait (« Chez-nous, c'était la paix », p. 116), assurant de ce fait la transition entre le présent (l'entrée en communauté) et le passé (la vie heureuse sous le toit paternel), les trois morceaux qui occuperont ici notre attention empruntent globalement trois temps différents : le premier est écrit au présent (« je t'aime, ô Jésus; », « Tu soutiens mes pas », « ton Esprit m'éclaire et m'inspire », p. 144); le second, au conditionnel (« Je voudrais, Jésus, ô ma vie/ Submerger mon âme ravie/ Dans ton Cœur d'Époux », « Je voudrais parcourir le monde, /Lui donner ta paix qui m'inonde », pp. 153-154); le troisième, au futur (« Je serai sainte, ô mon Jésus », « je deviendrai sainte/ En moi, se gravera l'empreinte/ De tes traits divins », pp. 163-164). La première ode affirme la nécessité d'aimer Jésus en toutes circonstances; ce qui mène à la formulation de deux désirs qui en découlent: remplir les formalités qui sont conditionnelles (« Ce que je voudrais Jésus ») à l'obtention future de la sainteté (« Je serai sainte, ô Jésus »). Notre interprétation de la seconde ode, dont le contenu sera vraiment actualisé dans la troisième phase du texte (après l'épisode de la mort symbolique) fait, entre autres,

¹⁵³ Ce recours à l'interprétation d'une symbolique religieuse « figée » par la tradition est par ailleurs explicite au chapitre XV : « Dans ma corbeille, je veux des lis : chasteté; des roses rouges : actes d'amour du bon Dieu; des roses blanches : actes de charité envers le prochain; des muguets : actes d'humilité. Comme verdure, j'y mets des asperges : actes d'obéissance; de la mousse : actes de mortification. » (p. 156)

de l'écriture l'une de ces formalités conditionnelles. En effet, trois éléments, correspondant à trois buts que l'énonciatrice vise en écrivant son *Cantique*, peuvent nous en convaincre. Le premier fait de son devoir scriptural une façon d'affirmer que Dieu est son bonheur: « Je voudrais [...] Écrire en feu dans chaque cœur:/ Mon Dieu, vous êtes mon bonheur! » (p. 153). Le second réfère davantage au désir de Le faire connaître par son écrit: « Je voudrais que partout sur terre/ Les hommes te sachent leur Père;/ Que ton nom soit sanctifié/ Et ton règne glorifié. » (p. 153). Pour ce qui est du troisième, nous devons préalablement l'associer à deux colloques précédents: « Je compris [...] que je devais consoler Notre Seigneur et prier pour l'amendement de ces âmes aveuglées. » (p. 108) et « Il me semblait parfois que Jésus venait à moi chargé de grâces. C'étaient comme des torrents impétueux, des fleuves immenses et innombrables qui sortaient de ses deux mains et de son Cœur sacré. Sa consolation était que j'applique ses trésors aux âmes. » (p. 141), dont l'action présupposée et analysée antérieurement (consoler les âmes par une écriture bienfaitrice) pourrait correspondre à la condition suivante: « Ah! je voudrais fermer le gouffre/ De feu, de torture et de soufre » (p. 154), « Je voudrais dépeupler le Limbe,/ Faire que l'auréole nimbe/ Le front des êtres qui, jamais,/ Sauront l'éclat de tes bienfaits. » (p. 154) La troisième ode, où le souhait que son « être se divinise » (p. 163) puisque Jésus « gravera l'empreinte [en elle]/ de [s]es traits divins » (p. 164), est le résultat escompté si les conditions énoncées en deux sont respectées. En outre, comme elle entre en concordance avec la promesse de sainteté formulée aux parents (p. 41), Dina s'assure de la rendre inévitable en la destinant maintenant à Jésus:

Je serai sainte, ô mon Jésus!
 Veux-tu recevoir ma promesse?
 Ce n'est pas un moment d'ivresse
 Qui passe et ne reviendra plus;
 Non, c'est ton amour qui me presse,
 Ce sont tes grands bienfaits reçus. (p. 163)

Cette promesse, maintenant réaffirmée dans un poème qui associe le véritable écrit à la prière qu'un « je » adresse à un « tu » transcendant, est un point important du texte puisqu'il constitue l'affiliation explicite entre le serment initial (« Je t'ai promis de ne plus penser au passé afin de m'occuper de toi seul [...] », p. 39) et le devoir scriptural imposé. En effet, l'énonciatrice écrit pour montrer que sa prédestination devrait en faire une sainte, puisqu'elle est depuis toujours guidée par cette voix intérieure qui détermine globalement ses choix et ses actions, et, plus précisément, qui la force à écrire! La monstration des « bienfaits reçus », soit toutes les grâces dont elle a été la digne bénéficiaire depuis l'introduction de son texte, devrait en ce sens garantir son droit à la sainteté, ultime « bienfait » couronnant tous les autres. Cette sainteté est certes humainement promise (« veux-tu recevoir ma promesse? »), mais ce n'est qu'en réponse à la volonté divine (« c'est ton amour qui me presse, ») que Dina se sert de l'écriture pour arriver à ses fins. Voilà pourquoi l'encodage des segments poétiques (colloques et odes) s'avère être le meilleur outil pour, d'une part, ne s'occuper que de Jésus et, d'autre part, organiser une cohésion interne où le recours à la transcendance fait de l'écriture de la sainteté un acte d'obéissance à Dieu. Si Dina avait précédemment manifesté ce désir à un premier niveau (dès l'enfance, chapitre 1), la substitution des Cœurs lui permet maintenant de l'évoquer à

partir de son « je » transfiguré. En somme, l'écriture de ces odes dit l'aspiration de faire, à un niveau global, du *Cantique* une façon de « faire du bien ».

Il semble probable que cette troisième partie illustre le passage vers un nouvel état spirituel, c'est-à-dire la vie religieuse. Comme elle reçoit l'oracle lui annonçant sa mort en même temps que celui qui lui prédit le jour de sa profession, et qu'elle devient effectivement Mère, Marie Sainte-Cécile de Rome est assurée que le 15 août sera la date où elle pourra enfin « célébrer l'union éternelle ». Bien évidemment, l'écriture d'une vie, toujours effectuée rétrospectivement, incite à créer des corrélations et à privilégier un unique champ qui saura intégrer tous les faits biographiques jugés marquants par l'auteur. La prédestination à la sainteté, sans cesse actualisée par des correspondances entre différents motifs textuels, est la résultante d'un assemblage de morceaux épars qui deviennent cohérents par l'interprétation, avouée ou non, que l'énonciatrice en fait. En voulant se prouver que Jésus lui parle réellement, elle organise son discours afin de faire entrer en concordance le narratif et le poétique, d'où son effort permanent pour spiritualiser (poétiser) ce qui est terrestre, notamment par un recours à la transcendance. En décrivant ce que sera concrètement sa substitution (quatrième partie de la seconde phase), elle s'assurera en outre de finaliser son itinéraire mystique en le faisant correspondre à ce qu'il devrait normalement être, soit l'itinéraire de tous les mystiques qui l'ont précédée.

3.1.4 La substitution

La dernière partie de la phase deux, soit les chapitres XVII, XVIII et XIX, est tonifiée par l'euphorie de ce que Dina considère comme ses ultimes instants. S'échelonnant sur un an (août 1923 à août 1924), cette période est celle que la mystique, convaincue de mourir le 15 août 1924, envisage comme le prélude de son entrée au Ciel. Comme le temps de l'histoire se rapproche de plus en plus du temps de la narration, la substitution, événement clé du récit, sera racontée: ce qui était en haut et à l'extérieur de l'âme¹⁵⁴ (Jésus « spirituel ») a pris place en bas et à l'intérieur (Jésus « terrestre » : la substitution des Cœurs); alors que ce qui se trouvait en bas et à l'intérieur de l'âme (Dina « terrestre ») se trouvera bientôt en haut et à l'extérieur (Dina « spirituelle » : âme symboliquement libérée du corps et jouissant des plaisirs du Ciel). Le corps de l'héroïne est alors donné comme le véhicule de Jésus et la narratrice pourra être considérée comme le « manteau » de la Parole, ou sa dimension explicitement matérielle. Nous verrons que la sainteté s'y trouve symbolisée par un retour à l'enfance: touchée par cette pureté divine tant désirée, Marie Sainte-Cécile de Rome redevient une petite fille qui jouit au paradis de la protection de la Vierge.

¹⁵⁴ Ici, nous ne faisons que suivre le déroulement narratif tel que nous l'avons exposé précédemment. Évidemment, lorsque nous précisons que Jésus est « à l'extérieur de l'âme » de Dina (comme le démon), nous évoquons la période qui précède la substitution des Cœurs, ce mouvement de la « monstration » d'une intériorisation de Jésus et de Marie dans l'âme.

Dina amorce le chapitre XVII en évoquant une maladie¹⁵⁵, cette grâce du Ciel, qui la contraint à l'isolement: « il fallut me mettre en réclusion à cause d'une maladie contagieuse. Je fus d'abord isolée pour une quarantaine. » (p. 166). Alors qu'elle avait à l'origine de l'écrit un fort désir d'identification, c'est plutôt l'inverse qui se produit maintenant : Jésus, actif, manifeste le désir de se « reproduire » en elle. D'ailleurs, ayant franchi l'étape de la substitution des Cœurs (chapitre XI, p. 123), le récit donne depuis ce temps l'impression que Dina a passé une frontière, laissant dorénavant une place dominante au transcendant: « le travail de mon bon Maître fut de m'apprendre à diminuer, moi, pour le laisser grandir, lui, afin de pouvoir me dévoiler bientôt le sommet de l'union avec lui. » (p. 168). Ce sommet, qui laisse sous-entendre la disparition complète de la nature humaine (même religieuse), trouve son aboutissement dans l'expérience clé de son itinéraire, et ce qui a, nous semble-t-il, fortement orienté l'organisation de cette seconde phase : la substitution.

Dans le premier tableau du chapitre XVII, seconde étape d'un parcours thématique enclenché par « La brebis dans les bras du bon Pasteur » (p. 149), la narratrice reçoit « La communion céleste »: « il me semblait alors (cela se passait **comme un tableau** dans mon esprit) qu'un ange m'apportait une hostie invisible; je la recevais de la même manière que de la main du prêtre, et mon action de grâces avait le même caractère de foi et d'amour que

¹⁵⁵ Plusieurs oracles la conforteront dans ce qu'elle croit : « Tu ne sortiras pas d'ici à la fin de la quarantaine, je ne veux pas; je vais permettre que tu ne sois pas complètement guérie. J'ai encore trop de travail à faire en toi. (p. 178), « Bientôt, je vais t'envoyer une maladie qui, par la suite, sera plus sérieuse que celle de maintenant. » (p. 180)

si j'avais reçu une hostie visible à mes yeux. » (p. 167). Le contexte est clair à ce sujet : l'ange, ce messenger, a la tâche d'apporter l'hostie car Dina, alitée, se trouve dans l'incapacité d'aller communier : « Il commença par me priver de la sainte communion durant dix jours. » (p. 167). En somme, il s'agit possiblement pour elle de montrer la complémentarité entre l'invisible (l'immatériel) et le visible (le matériel) : si l'action communier est d'un côté impossible, elle peut l'être de l'autre.

La « substitution » (datée du 13 novembre 1923) a été vécue avant même que Dina ne débute son projet d'écriture en mars 1924. Le *Cantique* est à cet égard explicite : « Note. – Ces pages de mon *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* ont été commencées en mars 1924; je les ai terminées le 30 juin suivant. » (p. 192) Désireuse de rapporter ce qu'a été pour elle l'union la plus parfaite (« mon idéal se dessina ainsi : **L'union la plus parfaite avec le bon Dieu.** [...] Je ferai, dans la matinée, cinq actes en union avec notre Seigneur, en l'honneur de ses plaies sacrées [...] », p. 142), elle a donc organisé son écrit afin d'en montrer l'évolution, de la naissance à la mort annoncée. Au-delà de l'affirmation énoncée dès l'introduction (« tu m'as anéantie », p. 39), le premier chapitre présentait déjà cette union comme un fait accompli : « je sais que mon Dieu [...] s'est substitué lui-même à moi; mais je parlerai de cela plus tard. » (p. 43)

Après que Jésus lui ait finalement fait don de sa présence, mais à un niveau « senti », donc physique : « Je t'accorde la grâce que, désormais, tu ressentes intérieurement ma présence en toi, c'est-à-dire que tu jouisses de la présence sentie de Dieu. » (p. 167), il lui

permet de vivre l'ultime expérience : celle d'être sacrifiée héroïquement (p. 171). Dans « L'Autel du sacrifice », l'élue gravit ainsi cinq degrés et prend place au centre pour y vivre une expérience initiatique:

Le 13 au matin, dixième jour et fête de saint Stanislas Kostka, patron des novices, Notre Seigneur revint avec ses consolations et chargé de ses miséricordes à mon égard. Il me montra un autel assez élevé sur lequel s'élevaient de brillantes flammes : c'était l'autel de son amour [...] Dans sa main, je vis mon cœur, le mien, qu'il m'avait enlevé à la retraite du postulat; [...] le feu l'enveloppa, je le vis brûler jusqu'à la dernière fibre; il n'en resta rien, absolument rien.

Ensuite, Jésus m'invita à monter moi-même sur l'autel. Il y avait à gravir cinq degrés en l'honneur des cinq plaies sacrées. [...] j'arrivai vite au centre de l'autel. Les flammes écartées de chaque côté ne me touchaient pas. Le bon Maître me regardant toujours me fit ouvrir les bras en croix; aussitôt, les flammes se précipitèrent sur moi; avec violence dans leur intensité, mais néanmoins avec une certaine lenteur dans leur action, elles consumèrent mon être entier. Durant l'incendie divin, il me semblait que ma nature frémissait, gémissait, et, enfin, elle me parut morte au moment de la destruction complète. [...] Enfin, il ne restait rien de moi-même.

Néanmoins, si j'étais morte selon les desseins du Sauveur, n'étais-je pas encore vivante sur la terre? Oui, mais alors, Jésus prit ma place. **Il se substitua à mon être.** Il venait de me faire disparaître, le champ était libre. Il pouvait agir lui-même en liberté. (p. 171)

En laissant à Jésus toute la place, réponse du Ciel à ses vœux mortifères («**Il faut que Jésus vive et que je meure!**, p. 151), Dina fait l'ultime sacrifice de sa nature humaine au profit d'une nature christique qui s'y substitue afin que s'accomplisse son destin. Ainsi, le cœur « enlevé à la retraite du postulat », l'idée d'être consumée dans un brasier d'amour, le fait de devenir « rien », la souffrance sacrificielle, le feu purificateur sont autant d'éléments actualisés dans le tableau, mais ayant précédemment été développés ailleurs dans l'écrit.

D'ailleurs, pour n'en prendre qu'un, le thème de la souffrance sacrificielle y a été exploité de différentes façons:

« qu'est-ce que cela auprès des souffrances et des tortures de l'Agneau flagellé, immolé, crucifié! » (p. 70)

« Jésus me présentait une toute petite épine de sa couronne [...]» (p. 141)

« [...] dans sa main, je vis, ô bonheur! un calice splendide, débordant des joyaux précieux de sa Passion [...]» (p. 162)

« Y ai-je pensé en l'honneur de ses plaies sacrées, par amour, et en union avec Marie, ma bonne Mère? » (p. 170)

Si elle meurt à la vie terrestre, selon « les desseins du Sauveur » (p. 171), elle continue néanmoins à vivre sur Terre. Tout le mystère de la substitution est inclus dans ce paradoxe qu'elle se sent obligée d'expliquer: maintenant privée de son humanité, ce n'est plus elle qui vivra, mais Jésus qui se servira de son enveloppe pour agir à sa place: « Il se sert de mes facultés, de mes organes, de mes membres. C'est lui qui pense, qui veut, agit, prie, regarde, parle, marche, écrit, enseigne, en un mot qui vit. » (p. 169). Finalement, ce qui était jadis Dina Bélanger, puis Marie Sainte-Cécile de Rome devient le simple « manteau » de Jésus: « Il me démontra que mes apparences extérieures n'étaient plus qu'un manteau dont il était obligé de se servir, un manteau qui le dérobaux regards humains et lui permettait de continuer sa vie ici-bas. » (p. 172) Cette métaphore du manteau, qui ouvre le récit : « Le bon Dieu, à l'aube de ma vie, m'a enveloppée, il me semble, dans le manteau protecteur de la Vierge bénie; » (p. 41) constitue la clôture de cette présente partie, indiquant que le processus de transformation est maintenant terminé. Comme son corps a été réduit en cendres, sa transfiguration qui tend vers la permanence pourrait

éventuellement en faire une sainte. Après la substitution, et puisqu'elle est devenue son enveloppe, Jésus doit nécessairement « parler » (écrire) à sa place. Son engagement initial à rendre grâces pour tous les dons reçus de la naissance (chapitre I) à la mort prévue (chapitre XIX), engagement qui été poétiquement alimenté par la monstration d'une prédestination rendue effective, se devait d'être concrétisé par la disparition complète du corps: aboutissement du processus d'anéantissement de l'identité terrestre en échange d'une identification à Jésus. Avec cette « mort » de Marie Sainte-Cécile de Rome, on en arrive à comprendre que son « je » transfiguré par les odes et les colloques pourrait éventuellement passer de l'intermittence à la permanence, et suggérer une poétisation globale de l'énoncé.

La suite des tableaux renforcerait la position de l'énonciatrice à l'égard de la substitution, notamment sur le constat que l'écriture terrestre de la Parole, à associer à un cantique d'actions de grâces ou à un chant d'amour clamé au ciel par une sainte, est opératoire dans l'écrit. Moins axés sur la monstration de leçons sachant diffuser un comportement à sanctifier, et plus centrés sur l'art considéré comme un attribut des membres de la « cour céleste », ces tableaux révéleront plutôt l'obtention d'une série de privilèges vécus dans la « Patrie sainte », dont le premier est d'assister à « Un concert au paradis » (chapitre XVII) :

[...] il me sembla être au paradis. Je croyais entendre des harmonies dont la suavité et la puissance sont inconnues sur la terre. Puis la multitude des anges et des saints entonna un cantique à la louange du Dieu éternel : [...] J'entendis la voix des enfants, celle des confesseurs, des saintes femmes, des apôtres, des martyrs; [...] Ces différents chœurs

alternaient entre eux ou se fondaient en un seul. Ensuite, les instruments ne cessant pas, ce fut un cantique d'actions de grâces au Seigneur glorifié dans sainte Cécile, un chant en l'honneur de cette dernière. La troupe des anges et des saintes la loua; puis, les harmonies devinrent très, très douces, et Cécile, seule, modula son hymne d'amour et de reconnaissance envers l'Époux. (p. 175)

Le « il me sembla » marque une fois de plus la prudence face à ce qui est énoncé, tout en liant la messe du 22 novembre 1923, fête de sainte Cécile, à une célébration au ciel (« viens entendre celle du ciel, où l'on chante aussi sainte Cécile. » (p. 175). Le premier point d'importance est la référence aux « harmonies dont la suavité et la puissance sont inconnues sur la terre » et qui, en impliquant la dialectique « terrestre » versus « spirituel », confirme cette fois que Dina, au Ciel, est à l'écoute de ces harmonies et que son colloque est une occasion pour en verbaliser une appréciation. L'intérêt est d'y voir un nouveau lien d'équivalence entre l'écriture et la musique, mais dans l'optique où l'écriture, comme la musique du « paradis », origine effectivement du divin dont elle constitue une transposition. En effet, au chapitre IX, la voix de Jésus n'avait-elle pas été décrite d'une façon similaire: « Sa voix est si douce que, en l'âme, tout doit se taire, c'est une mélodie suave. », p. 104)? La « suavité » des harmonies célestes associée à la « mélodie suave » de la voix ferait ainsi de la Parole la musique du paradis. La similitude peut par ailleurs être fondée sur l'affirmation précédemment écrite pour évoquer la richesse du langage céleste par opposition à la pauvreté du langage humain: « notre langage humain est si pauvre » (p. 106), rendant analogues ces deux formes d'art pratiquées par une seule et même personne, c'est-à-dire la narratrice substituée. Le thème musical, objet du second point, est d'autant plus important qu'il vient homologuer, par l'utilisation des unités « chœurs célestes », que

la musique, comme le *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour*, est un art du Cœur, divin bien entendu (« voilà mon secret, c'est l'œuvre de Jésus. », p. 141); le cantique entonné par les saints « à la louange du Dieu éternel » correspondrait à celui qu'une sainte, dont les compositions musicales sont « une chaîne de prières » (p. 92), est en train d'écrire. D'ailleurs, en y représentant son homonyme, sainte Cécile (dont c'est la fête ce jour-là) honorée par les anges puis modulant « seule son hymne d'amour et de reconnaissance envers l'Époux », l'énonciatrice crée une autre corrélation entre son texte, chant d'amour et cantique (reconnaissance scripturale pour les bienfaits accordés) et l'action de chanter qu'elle prête à son double. Toujours en réclusion, Dina se dit heureuse d'être « la petite colombe dans la cage d'amour » (p. 176), c'est-à-dire « l'esprit » anéantie au fond du Cœur.

Le chapitre XVIII propose une pause en ce qui a trait à l'énonciation des tableaux, afin d'établir certaines confirmations relatives à un travail d'écriture mené par Jésus. L'utilisation de la « voix », plus directe et plus percutante que le tableau, s'avère la technique privilégiée pour éviter toute ambiguïté. En effet, après lui avoir demandé de ne plus signer aucun de ses écrits (p. 179), la voix confirme à la narratrice ce qu'elle avait précédemment pressenti (« Je sais à peine ce que j'écris, j'y suis poussée par une force douce et supérieure et, quand je me relis, j'ai maintes fois la surprise d'avoir émis des idées sans les avoir pensées. », p. 141):

[...] ces travaux sont de moi et non de toi. Tu n'existes plus, tu ne peux rien faire. L'inspiration et la facilité sont mes biens. Je me sers de ta main qui m'appartient pour redire aux âmes que je les aime d'un amour

qu'elles ne comprennent pas, pour mendier leur amour, pour soulager un peu la soif de mon Cœur. (p. 179)

C'est donc en ayant recours à la transcendance qu'elle valide son sentiment décrit au chapitre XIV. Dina réfère alors au « Parterre de Jésus » qu'elle vient de terminer et affirme « je considérais le travail comme une œuvre à laquelle j'étais étrangère. » (p. 179) Bien évidemment, l'analyse que avons mené jusqu'à présent et qui nous a fait considérer que le *Cantique*, façon pour « redire aux âmes que [Jésus] les aime d'un amour qu'elles ne comprennent pas, pour mendier leur amour », entrerait en convergence avec ce qui se trouve ici exprimé par la voix. La précision est d'autant plus convaincante qu'elle lie contextuellement cet amour incompris à la « croix » (« La croix dans le cœur », p. 107), acceptation de la souffrance (signe amoureux) ayant un double pouvoir : consoler Jésus et sauver les âmes perdues (« Les âmes damnées », p. 108). Parallèlement, le fait que le Maître décide de garder la mystique à l'infirmerie, parce qu'il a « encore trop de travail à faire en [elle] » (p. 179) a un double sens. D'une part, il peut être la cause expliquant le refus « du vœu du plus parfait » (p. 182), le travail à faire évoquant d'autres compétences spirituelles à obtenir avant d'accéder à cette grâce. D'autre part, le colloque dirige notre attention vers l'unité « travail » que nous lions à l'accomplissement d'une tâche scripturale devant être complétée par un moyen terrestre, la « main », puisque étant destinée à faire « du bien » sur Terre (« ces travaux sont de moi », « je considérais le travail comme une œuvre »); Dina renchérit : « se manifester au-dehors et faire le bien, telle est la mission de Jésus en moi. » (p. 179) et lie manifestement le « dehors » [du Cœur] à ce qui est visible et, partant, à ce qui prend forme dans l'écrit. De plus, la « main », symbole d'une faculté

utilisée pour transmettre des faveurs célestes, était précédemment l'attribut des divinités : « je demandais à Jésus ma croix de la journée; il me la donnait par les mains de la Sainte Vierge. » (p. 127), « des fleuves immenses qui sortaient de ses deux mains et de son Cœur sacré. » (p. 141) ; le fait que l'énonciatrice devienne la « main » de Dieu est en somme une autre façon de matérialiser l'Union. Aussi, elle renforce sa position en décidant de nous transcrire un colloque perçu quelques jours auparavant :

Je veux, dit-il, parler, dans un écrit, de l'amour excessif dont mon Cœur est embrasé pour les âmes; je veux me plaindre d'être oublié, refusé; je veux demander de l'amour comme un pauvre supplie pour obtenir un morceau de pain. Ah! je les aime tant, les âmes, et, si souvent, je ne suis pas compris et pas aimé! Non, l'Amour n'est pas aimé! (p.180)

Cette autre occurrence nous incite à faire du *Cantique* l'objet visé par le colloque, objet auquel il accorde un sens transcendant et qui, selon l'interprétation rétrospective que nous proposons, indique que le rôle de l'énonciatrice est effectivement de servir de « main » dans le but de répandre les grâces bien visibles du Cœur. Même si le désir de « parler dans un écrit » n'a en soi rien de spécifique, les précisions qui suivent évoquent des thèmes similaires à ceux qui sont exploités dans le *Cantique* : la voix (« parler »), l'amour excessif, la supplique d'amour, le Cœur embrasé et les âmes incompréhensives en sont des exemples. Nous pouvons autant prétendre que « l'amour excessif dont [le] Cœur est embrasé pour les âmes » a été affirmé dès l'introduction : « Ton amour pour moi est une folie, oui, une folie qui ne peut s'expliquer que par la soif insatiable qu'a ton Cœur divin de donner et de pardonner. » (p. 39) L'inégalité de l'amour des âmes versus celle que Jésus leur porte a également été annoncée par les jeux de l'amour et de la croix, double

énigme que l'Enfant divin posait à la narratrice au chapitre XII : « mon amour est infini, et le tien? » (p. 130), « Mes souffrances, [...] ont une valeur infinie. Que valent les tiennes ? » (p. 131) et qui a pris aussi la forme d'une plainte au chapitre XIV : « Ce sont là [...] les indélicatesses des âmes religieuses; oh! qu'elles me font souffrir, ces aiguilles, parce qu'elles me viennent des âmes que j'aime le plus! » (p. 146) Enfin, l'Amour, qui demande de l'amour parce qu'il n'est pas aimé, est l'inducteur d'un système de convergences où le même réfère au même. Ainsi, une personnification (« l'Amour » mis pour « Jésus ») entretient un rapport d'équivalence avec l'objet qui lui tient lieu de référence (l'amour).

Obligée de retourner à l'infirmerie, privée de la compagnie de ses sœurs lors des célébrations du premier janvier 1924, la narratrice est accueillie au Ciel (« Fête au Ciel », chapitre XIX), où elle entrevoit son prochain couronnement : « Ce fut ensuite une magnifique couronne; il ne me la remit pas. Il me semblait la voir... des anges la tenaient près de moi, pas au-dessus de ma tête, non, parce que ma vie n'était pas encore finie [...]» (p. 186). Celle qui, dans son enfance, tressait des couronnes (p. 55) et qui avait eu, adolescente, le cœur entouré d'une couronne d'épines (p. 107) entrevoit la possibilité de porter le chapeau des rois. Devenue le « centre » d'intérêt, on lui permet alors de célébrer avec toute la cour céleste dont les membres, qu'elle a elle-même recrutés (p. 167), viennent lui souhaiter la bonne année : « La Sainte Vierge, saint Joseph, mon bon Ange gardien, sainte Cécile, la bienheureuse Thérèse de l'Enfant-Jésus me souhaitèrent tour à tour la " bonne année ". Ensuite, les anges en chœur et les saints de même m'adressèrent le

joyeux mot traditionnel ici-bas. » (p. 187) Ce faisant, Dina affirme que les membres de la cour céleste parlent le même langage qu'elle (« le mot traditionnel ici bas »), ce qui nous incite à croire qu'il pourrait en être de même pour son *Cantique*. Enfin, si elle mentionne qu'il lui semblait voir la couronne, elle nous laisse perplexe quant à la « Fête au Ciel » qui n'est pas marquée en tant que tableau, passant directement dans le discours sans aucune distinction.

Les deux derniers tableaux du chapitre XIX ne renvoient à aucune autre situation contextuelle que celle qu'ils présentent, c'est-à-dire le désir tout humain de légitimer la place acquise. Heureuse d'être toujours « anéantie dans le Cœur » (p. 188), pendant que sainte Cécile et Thérèse l'Enfant-Jésus, figurées par des colombes blanches, voltigent autour de l'Enfant divin qui s'amuse avec elles, la narratrice nous pousse à comprendre que si elle faisait précédemment partie des colombes jouets (« j'étais une petite colombe avec laquelle Jésus s'amusait. », p. 150), son nouveau statut lui accorde une place de choix au Cœur de l'Enfant. « Invitée à chanter au Ciel », donc à participer aux chœurs des anges et des saints, elle se réjouit encore toujours plus de ce qui l'attendra quand elle aura fait le grand saut :

il me semblait que les anges venaient m'inviter à aller chanter bientôt avec eux au paradis. Je me sentais envahie par un sentiment de paix délicieuse. Ils avaient des instruments de musique –ah! Que je ne puis définir- et ils se réjouissaient à la gloire du Très-Haut de ce que, dans quelques mois, je posséderais une lyre céleste. (p. 188)

L'invitation à en quelque sorte prendre la place que sainte Cécile occupait précédemment, donc à moduler bientôt au ciel son amour et sa reconnaissance envers l'Époux, valide la

convergence que nous avons établie à partir du tableau « Un concert au paradis » (p. 175), à savoir que le chant céleste entre nécessairement en concordance avec un écrit du Cœur, puisque les deux formes d'art divines sont issues de la même voix mélodieuse et suave qu'une « main » (symbole d'une action terrestre) a la mission de manifester « au-dehors ».

Complémentairement, dans le tableau que nous avons intitulé : « La Sainte Famille de Nazareth » (p. 188), l'énonciatrice a l'impression de devenir l'une des leurs: « J'étais toute petite sur les genoux de la Sainte Vierge qui me donnait le tout petit Jésus pour jouer avec moi. » (p. 191). Fille de Dieu, enveloppée « dans le manteau protecteur de la Vierge bénie » (p. 41), elle peut jouir encore et toujours de sa prédestination divine. La mère terrestre sur les genoux de laquelle l'enfant apprenait jadis, par le jeu, des cantiques (« Dès que mon oreille put saisir un son, elle me fit chanter avec elle, sur ses genoux, en me berçant, alors qu'elle me caressait; ou bien tout près d'elle, en m'amusant. », p. 42), ces premiers apprentissages musicaux enseignés par un ange gardien visible (p. 41), a été substituée par la Mère céleste rendant possible l'écriture du *Cantique* ou du *Chant d'amour*. Nous voyons dans ce don de l'enfant Jésus une métaphore renforçant l'hypothèse que l'accès à la Parole est facilité par la Vierge, puisque cette dernière est l'essentiel outil (le Cœur immaculé intériorisé, p. 123) qui contribue à la réception du divin fils (« c'est elle qu'il faut laisser vivre en nous pour que le Christ se substitue à notre néant; c'est elle qui est le chemin le plus sûr, le plus court, le plus parfait pour nous élever jusqu'à l'Infini [...] » (p. 66)¹⁵⁶. Par ailleurs, le petit Jésus donné pour « jouer » (objet), contextuellement à lier à la modulation (le jeu) de mélodies suaves (objet) par l'acte

¹⁵⁶ Nous reviendrons sur cette hypothèse dans l'analyse de la phase trois.

scriptural, a pris la place de Dina, jusqu'à maintenant présentée comme le jouet de la divinité (« j'étais une petite colombe avec laquelle Jésus s'amusait. », p. 150) La fameuse crèche en carton du premier chapitre (p. 49) est devenue « vivante » et la religieuse, qui était davantage associée aux bergers au chapitre IX (« L'étable de Bethléem », tableau 4, partie 2), a maintenant mérité une place de choix sur les genoux de la Vierge près de son « jumeau » redevenu tout comme elle enfant¹⁵⁷. En précisant qu'il s'agit d'une méditation : « C'est là aussi que, de nombreux matins, je suis montée **en esprit** faire ma méditation » (p. 191), elle maintient l'hésitation.

En somme, la disparition de « l'identité » terrestre par la substitution, c'est-à-dire le gain d'une identification totale à Jésus construite à travers les quatre parties de la phase deux (« Une enfant prédestinée », « Un apprentissage artistique servant les compétences spirituelles », « Une identification à Jésus » et « La substitution »), implique le recours à une certaine omniscience (peut-être factice) pratiquée par un « je » transcendant rendant recevable sa prédestination à la sainteté par un stratagème poétique où la divinité prend

¹⁵⁷ La thématique du « jumeau » trouve des résonances jusque dans la forme du texte (les doublets). Implicite, ce thème se trouve actualisé à travers différents liens sur lesquels nous nous permettons ici de revenir : Dina enfant rêve de l'Enfant Jésus : « je vis le petit Jésus, ayant quatre ou cinq ans, d'une beauté ravissante, se tenir debout, les bras ouverts [...] » (p. 49), son désir du sacrifice (« je brûlais du désir d'être martyr [...], p.70) entre en concordance avec celui de son modèle : « depuis, dans l'Eucharistie, l'anéantissement complet, et de combien de maux suis-je victime dans le sacrement de l'amour! Et toi, que souffres-tu pour moi? » (p. 130). La substitution des cœurs (p. 123), précédé par le don de l'esprit et de la volonté de Jésus (p. 108), qui rendra Marie Sainte-Cécile de Rome encore plus semblable à son Époux, enclenche une série de dons reçus: la croix : « je demandais à Jésus ma croix de la journée; il me la donnait par les mains de la Sainte Vierge. » (p. 127), l'oraison : « Mon doux maître me dit un jour qu'il m'accordait le don d'oraison [...] » (p. 140), ses sens et son nom : « Jésus me donna ses yeux, ses oreilles, ses sens [...] Enfin, il accomplit un dernier changement, celui de mon nom: C'est moi qui agis en toi et par toi, tu t'appelleras désormais Jésus [...] » (p. 143-144) et la contemplation : « mon bon Maître me dit qu'il m'accordait le don de contemplation [...] » (p. 151). Ces outils acquis rendent Dina suffisamment vertueuse pour qu'elle puisse concrètement ressentir Dieu lui-même : « Je t'accorde la grâce que, désormais, tu ressentes intérieurement ma présence en toi, c'est-à-dire que tu jouisses de la présence sentie de Dieu. » (p. 167)

position dans de singuliers colloques d'amour. C'est cette prise de position, génératrice de nombreuses correspondances, qui autorise une lecture figurative du contenu global et engage une interprétation figurale du propos. Dans cette phase du texte qui relevait davantage de l'autobiographie, les expériences « biographiques » de la narratrice (ou motifs terrestres), par la proportion qu'elles prenaient dans l'écrit, en constituaient le fil conducteur. Les zones de transcendance (les motifs spirituels), qui la présentaient transfigurée et en commun(ica)tion avec le divin, parce qu'elles étaient enchâssées dans le tissu discursif, tels des maillons, étaient plutôt considérées comme intermittentes. La substitution, ce point de convergence qui nous a permis d'actualiser le procès de signifiance, semble avoir renversé ces pôles, de sorte que ce qui était précédemment donné comme permanent en est venu à être perçu comme intermittent et vice-versa. Ainsi, le statut hiérarchique accordé à la partie biographique du *Cantique*, assumée par le point de vue d'un « je » terrestre, bascule de la permanence à l'intermittence, alors que sa partie spirituelle (intermittente et poétique), assurée par un « je » donné comme transcendant, en arrive à imposer une nouvelle façon de faire signifier les faits évoqués. Dans les chapitres XVII à XIX, comme l'évocation du quotidien se fait de plus en plus rare : « J'enseignai huit jours [...] » (p. 166), « Je communiai ensuite chaque jour. » (p. 168), « Je rédigeai un nouveau questionnaire à l'examen particulier. » (p. 170), « On m'avait isolée pour environ quarante jours. » (p. 179), « c'était la retraite mensuelle de la communauté. » (p. 180), « À la retraite de fin d'année, un des derniers jours de décembre [...] » (p. 184), « je retournais à l'infirmerie pour une semaine [...] » (p. 186), « mes supérieures m'envoyaient pour enseigner [...] » (p. 187), les événements racontés entrent dans un processus accéléré de

poétisation, assignant aussi une possible portée poétique aux événements antérieurs. La preuve est qu'un bon nombre de loisirs donnés comme terrestres sont, dans ces chapitres, vécus dans le « Cœur ». La participation à une messe au Ciel (p. 175), la célébration du nouvel an avec la cour de Jésus (p. 186), l'invitation pour chanter avec les anges (p. 188) et la commémoration de l'anniversaire de la narratrice au paradis (p. 191) sont autant d'occurrences.

Finalement, l'écriture thématisée, et qui est d'emblée intimiste, en vient à transcender sa fonction essentiellement référentielle, notamment par la multiplicité générique qui attire l'attention sur la discursivité elle-même, pour basculer vers une forme beaucoup plus poétique. Cette substitution du narratif au poétique, qui s'organise progressivement à mesure que l'énonciatrice valide sa prédestination à la sainteté par le biais d'un programme où le recours au transcendant garantit la rétroaction divine désirée, assure en parallèle une « spiritualisation » progressive de l'écrit, c'est-à-dire le passage vers une écriture qui se veut de plus en plus sainte. Si cette seconde phase du *Cantique* crée l'illusion de clore l'itinéraire spirituel, c'est que la mystique s'est elle-même illusionnée.

4. Phase 3 : La nécessité du poétique (chapitres XX-XLVI –pp. 193-391)

La troisième phase, qui est constituée de vingt-six chapitres (XX à XLVI), se développe à partir de l'élément névralgique du *Cantique*, soit la mort imaginée de Mère Marie Sainte-Cécile de Rome. Le terme « névralgique » est faible, si nous considérons le

fait que tout le texte origine de ce problème d'interprétation langagière ayant poussé les supérieurs à astreindre la mystique, pratiquement toujours malade et sans doute déjà tuberculeuse au moment de la rédaction, à l'écriture de l'histoire de son âme¹⁵⁸. Le temps de la narration des phases 1 et 2 s'échelonnant sur à peine quatre mois (« Ces pages de mon *Cantique d'actions de grâces* ou *Chant d'amour* ont été commencées en mars 1924; je les ai terminées le 30 juin suivant. », p. 192), nous pouvons supposer que les dirigeantes de la communauté ont fait cette commande à Dina après que celle-ci leur ait communiqué le colloque lui annonçant sa mort prochaine (p. 155)¹⁵⁹. Lors de la deuxième phase, le devoir a effectivement obligé la religieuse à écrire, la poussant alors à prêter un langage à Dieu, à la fois son mandateur et son mandataire, dont la volonté, rappelons-le, passe par la voix des supérieurs, ce qui aurait pu justifier l'écriture de sa sainteté afin de rendre la marchandise attendue. Dans son imaginaire religieux, fort probablement alimenté par la lecture d'autres textes semblables au sien¹⁶⁰ ou tout simplement par le discours véhiculé

¹⁵⁸ Même l'acte d'écrire, mission héroïque accomplie par une malade, est présenté comme relevant presque du surnaturel : « Bien que son occupation ordinaire fût d'écrire, elle n'utilisait que de menus morceaux de papier, de très petits bouts de crayons et trouvait le secret d'écrire, habituellement et convenablement, dans l'obscurité voulue de sa chambre d'infirmerie. » (CRENIER, 1934b : 275)

¹⁵⁹ En fait, selon le témoignage de la supérieure du couvent (CRENIER, 1934a), la décision a été prise durant l'hiver 1924, de sorte que Dina a « obéi » immédiatement en commençant l'écriture de son *Cantique* en mars 1924. Elle écrit avoir reçu le colloque lui annonçant sa mort pendant l'été 1922 (vers le mois d'août). Comme elle faillit mourir le 27 juillet 1923 (« lors d'une opération des amygdales, les médecins durent pratiquer la respiration artificielle pour la ranimer [...] », CRENIER, 1934b: 268), qu'elle souffrit aussi d'une scarlatine (octobre 1923) qui l'obligea à la quarantaine (*Cantique*, p. 166) et que d'autres ennuis de santé préparaient sans doute, durant cette période, une tuberculose diagnostiquée plus tard, soit le 16 mai 1926 (CRENIER, 1934b : 268), on peut imaginer que les supérieurs ont exigé que le texte soit écrit avant qu'il ne soit trop tard.

¹⁶⁰ « Je me rappelle lui avoir demandé si elle n'avait pas une dévotion particulière à sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus, tellement je trouvais d'analogie entre leurs écrits, leurs paroles et leurs actes. » (Témoignages de Mlle Émilie Tremblay, élève de piano de Mère Sainte-Cécile de Rome, in CRENIER, 1934a: 156); « À l'occasion d'une séance littéraire au pensionnat, elle composa une jolie poésie sur sainte Thérèse d'Avila, écrivain. » (CRENIER, 1934b: 352); « Marie Sainte-Cécile de Rome rappelle surtout Sœur Élisabeth de la Trinité [...] (et) ressemble à sainte Gertrude et à sainte Marguerite-Marie. » (*Ibid.*, p. 352)

dans sa congrégation¹⁶¹, écrire sa vie supposait d'en raconter les principales étapes en les mettant en relation avec le transcendant, notamment par la transposition de la voix de l'Époux à travers les colloques, technique maintes fois exploitée par d'autres mystiques. Cette façon de figurer l'écriture de la sainteté part du principe que les hauts faits décrits sont sans cesse cautionnés par le divin et non par le sujet lui-même qui se présente davantage comme l'objet d'une extraordinaire prédestination. Comme nous l'avons précédemment affirmé, il s'agit là d'une technique discursive visant deux objectifs complémentaires : préserver l'humilité¹⁶² du sujet écrivant par la déresponsabilisation d'un contenu frôlant parfois l'apologie de soi-même. On l'a constaté, l'audace de Dina (ou sa grande naïveté) l'a amenée à transcender les limites de son projet scriptural: elle en a fait le support d'un contenu hallucinant où les franges entre la fiction et le réel, comme celles distinguant le poétique du narratif, ont progressivement été confondues, du moins jusqu'à la confondre elle-même...

Dans la troisième phase, celle dans laquelle Dina cesse d'entendre la voix, le silence de Jésus est comblé par un acte scriptural humainement assumé : sans Parole entendue, la narratrice, qui doit toutefois continuer à écrire par obéissance, devra apprendre à assumer son écrit et à l'orienter différemment. Dès lors, la substitution enclenchée en deux se voit entre autres actualisée à travers le développement d'une série de concordances (reprise de

¹⁶¹ Depuis son enfance, Dina veut être la première dans tout. Elle observe donc scrupuleusement l'application des règles de sa communauté (ce qui implique toute la doctrine religieuse qui y est liée), lesquelles sont inscrites dans « Le Directoire des Religieuses de Jésus-Marie ».

¹⁶² D'ailleurs c'est par rapport à cette épineuse question de l'humilité que la supérieure provinciale a d'abord refusé que Dina écrive sa vie, ce qui n'a toutefois pas empêché la supérieure du couvent de Sillery de revenir deux semaines après à la charge...

motifs discursifs permettant la construction et la reconnaissance de la prédestination) gagnant à être interprétées par la foi seule, que ce soit celle de l'énonciatrice ou celle de ce lecteur vers qui elle n'a d'autre choix que d'orienter désormais son écrit¹⁶³. Si nous tenons à préciser « par la foi seule », c'est pour mettre en lumière une nouvelle dynamique qui ne tablera plus sur la monstration d'une compétence à laisser « parler » (écrire) Jésus, puisqu'il est décrit comme « sommeillant », mais plutôt sur celle d'écrire à sa place, toujours en vertu du fait que la substitution implique, dans des séquences particulières, la manifestation d'une seule voix énonciative (la place de l'un est celle de l'autre). Si, dans la phase deux, il s'agissait de donner la parole à la Parole (Jésus), la phase trois tablera davantage sur l'idée que la narratrice substituée est apte à donner la Parole au lecteur, car selon elle il s'agit de sa mission. Le rapport imaginaire qu'entretient Dina avec le langage sera sensiblement le même, mais la différence tiendra au fait qu'en s'adressant à un semblable, un « tiède » qui a besoin d'entendre ou de voir pour croire, elle arrivera à faire de son activité scripturale, et surtout de sa capacité à y incarner le Verbe, la principale raison de sa sainteté, laquelle devant être justement sanctionnée par ce « tiède » à convaincre. La pétition de principe sous-jacente à l'écrit stipule que le discours humain d'une substituée est l'équivalent langagier de la Parole montrée comme « existant » au-delà du langage; la narratrice rend crédible sa fonction de rapporteur de cette Parole en illustrant que son ascension spirituelle dans les cercles trinitaires, signe d'une étonnante évolution donnant suite à son itinéraire amorcé depuis la première phase du texte, lui accorde dorénavant des privilèges hors du commun. Tout cela suppose une visée

¹⁶³ Elle n'a pas le choix puisqu'elle en fait le destinataire d'une mission scripturale concourant à deux buts précis : le sauver et faire en sorte qu'il lui attribue la sainteté.

scripturale différente: Dina continuera à croire en son « écris toi-même » initial, mais tâchera de se convaincre, par différentes stratégies discursives, que son intervention langagière en fait la voix humaine de Jésus, le Verbe¹⁶⁴.

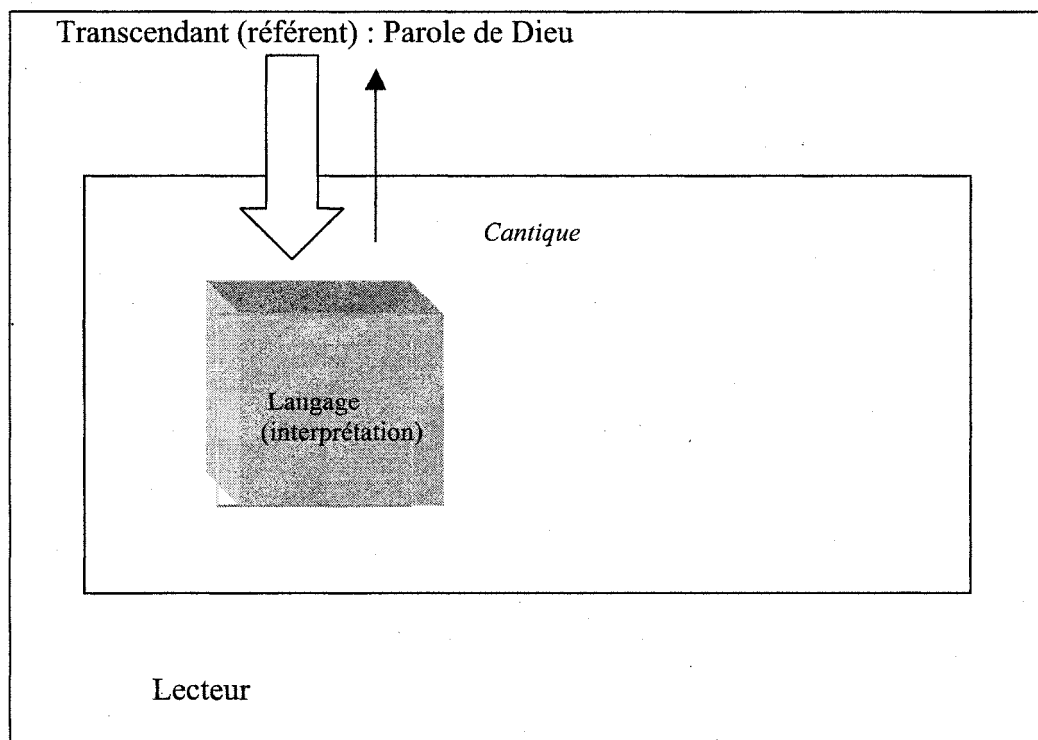
Alors qu'elle aurait dû mourir (le 15 août 1924), selon ce qu'elle avait cru comprendre, Dina a plutôt repris le fil de son *Cantique* là où ce dernier avait été interrompu (c'est-à-dire le 30 juin 1924), mais en l'orientant d'une façon différente. Parce que les chapitres constitutifs de la phase trois suivent ce qu'il convient de nommer, en référence au discours théologique, la mort mystique¹⁶⁵ (une prise de conscience *transformante*), on ne s'étonnera pas de remarquer que le principal changement consiste en une transformation nous faisant passer d'une écriture du corps, dans laquelle la narratrice se faisait le récepteur terrestre d'une Parole à encoder, à une écriture de l'âme, où la substitution lui procure l'avantage d'être le diffuseur de leçons terrestres à un tiers absent, c'est-à-dire un éventuel lecteur à édifier. Nous pouvons représenter ces deux dynamiques par des axes verticaux engageant des mouvements inverses. Dans le premier cas, il s'agissait de spiritualiser l'écrit pour faire preuve de sa propre édification (axe vertical : de haut en bas), alors que dans le second il s'agit plutôt « d'incarner », ou d'humaniser, la Parole dans le but d'en édifier un autre (axe vertical : de bas en haut).

¹⁶⁴ Dans la seconde phase, elle croyait plutôt transposer une voix dans son âme, mais cette voix n'était pas nécessairement la sienne; toutefois, elle la désirait « substituée » à la sienne.

¹⁶⁵ Selon Antonio Blasucci, l'expérience de Dina pourrait être définie comme une mort mystique, c'est-à-dire le « passage d'un mode humain d'agir au mode divin, qui signale le prélude de la vie céleste, une vie éternelle commencée dans le temps, l'union transformante de Dieu, dont parlent les mystiques ». (BLASUCCI, 1984: 69)

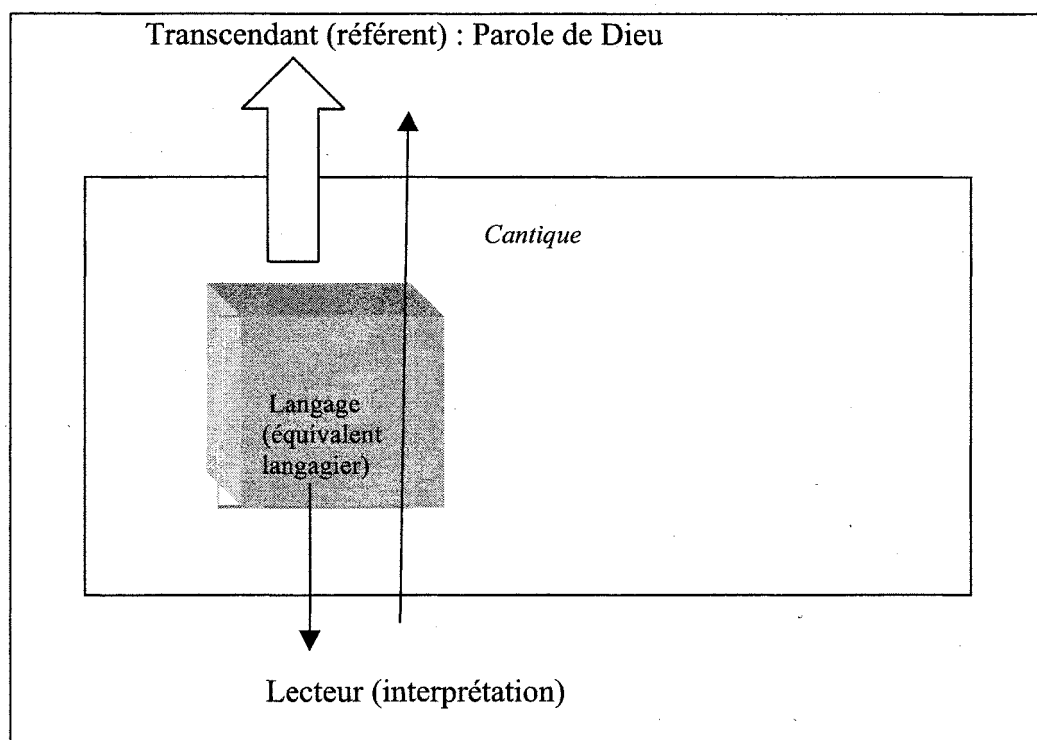
Le premier axe explique que le **transcendant (haut), référent extratextuel, est encodé par le langage humain (bas)**, ce qui l'astreint à l'ordre symbolique imposé par les unités rhétoriques et débouche nécessairement sur un conflit d'ordre interprétatif qui est par ailleurs thématisé par l'écrit (la mort qui n'en n'est pas une); dans cette perspective, la substitution est un objet dynamisé par l'acte scriptural, dès lors résultante d'une interprétation de la Parole de la part de l'énonciatrice (phase 2).

Tableau 6 : Axe vertical 1



Le second axe suppose que **le langage humain (bas) fasse du transcendant (haut) son référent**, ce qui lui laisse son intangibilité et oblige une interprétation figurale des unités rhétoriques que seule la foi, tant à l'encodage qu'au décodage, peut rendre significantes. Sous cet angle, l'écriture est à considérer comme la substitution en acte car, comme nous le constaterons sous peu, elle traduit la volonté d'associer le langage (les unités) à un transcendant (le référent) qu'elle remplace et qui en motiverait la mise en discours; conséquemment, elle appelle un tiers externe à interpréter l'objet, que constitue l'écrit, comme un équivalent langagier de la Parole¹⁶⁶.

Tableau 7 : Axe vertical 2



¹⁶⁶ Dans la seconde phase, Dina proposait elle-même cette interprétation, c'est-à-dire qu'elle construisait un discours qu'elle interprétait, à l'interne, comme équivalent langagier de la Parole.

Dans l'imaginaire mystique de la narratrice, la Parole est imaginée comme « existant » au-delà du langage humain qui lui sert de substitut. En fait, c'est la visée énonciative qui compte. Faut-il partir d'un référent inexistant, mais donné comme réel, dans l'objectif de le caser dans un ordre langagier considéré comme son substitut? Ou alors est-il plus judicieux de partir du signe pour suggérer l'existence d'un référent dont il constitue le substitut? La deuxième option est ce que Dina comprend en reprenant son travail d'écriture.

Puisqu'elle passe à un autre état d'esprit, l'énonciatrice montre que ce qu'elle considère comme sa nouvelle existence avantage son âme qui participe à des mystères de plus en plus insondables. La topographie qu'elle organise alors de la Trinité qu'elle traverse, essentiellement concentrique, figure la trajectoire d'une sainte passant d'une périphérie à un centre donné comme la périphérie d'un autre centre et ainsi de suite¹⁶⁷, jusqu'à ce que la mort, le 4 septembre 1929, mette un terme à son écrit inachevé. De cette façon, elle arrive à justifier une pratique scripturale directement « connectée » à la source même du silencieux langage divin, dans des sphères paraissant inaccessibles pour le commun des mortels. Les leçons du Cœur ne serviront plus à cautionner sa sainteté par un système de correspondances latérales montrant, à travers certains motifs terrestres, la mise en pratique de ce que lui avait appris le divin Maître; elles seront plutôt adressées à un « autre », un pair, faisant de l'acte scriptural un moyen par lequel Jésus substitué prend la

¹⁶⁷ Comme nous le verrons, il s'agit de reproduire un mouvement d'éternité : les centres se multiplient jusqu'à se confondre dans « l'essence de l'Essence de la Très Sainte Trinité » (p. 389). Dante Alighieri, avec « La Divine Comédie » (écrite entre 1307 et 1321 environ), chef-d'œuvre de la littérature médiévale italienne, représentait le Paradis par neuf cercles concentriques orientés vers le haut.

parole à travers la voix humaine d'une âme missionnée, c'est-à-dire ayant été choisie pour en sauver d'autres. La disparition illusoire de Dina, dans de larges segments du texte, décalera la position de récepteur-encodeur qu'elle occupait avant, laissant une case vide à combler par un éventuel lecteur qui gagnerait beaucoup à prendre sa place. La substitution (Dina substituée par Jésus), considérée comme le fondement imaginaire de l'encodage, appelle aussi la substitution (« Dina-Jésus » éventuellement substitué par le lecteur) au niveau de l'interprétation. De l'insoutenable silence au silence rompu, la narratrice saura maintenant se convaincre que la substitution vécue au chapitre XVII est son atout le plus précieux pour passer d'un discours autiste (de « moi » à « moi »), en deux, à une « essentielle » écriture branchée sur le monde, en trois.

Pour décrire cette transformation du passage au deuxième axe (le langage humain faisant du transcendant son référent), nous avons cru pertinent de diviser la phase trois en deux volets complémentaires mettant en relief l'odyssée du scripteur s'engageant à décrire son assomption de « l'enfer » à la « Trinité ». Il s'agira ici d'illustrer que l'abandon à la volonté divine permet de vivre une ascension spirituelle pouvant concrétiser l'Union à Dieu recherchée depuis l'enfance, mais par une « écriture sanctifiante » qui est appelée à combler un besoin sociétal (le manque de ferveur des âmes consacrées empêche toutes les autres âmes d'être sauvées). Dans un bref premier temps, que nous avons intitulé « Abandon » (temps qui débute le 15 août 1924 pour se terminer le 25 janvier 1925 – essentiellement les chapitres XX et XXI), Dina prend conscience que le véritable acte de foi pouvant conduire à une « vie nouvelle » est lié au renoncement à tous ses désirs

humains, dont ceux de mourir et d'entendre la Parole pour croire parfaitement. Puis la deuxième partie, « Message », restée inachevée (essentiellement les chapitres XXII à XLVI), nous fait constater qu'ayant stoïquement écrit jusqu'à sa mort¹⁶⁸, la religieuse a laissé un manuscrit ouvert à l'interprétation.

4.1. Premier volet : « Abandon »

Dans ce premier volet, l'acte d'abandon à la volonté divine ouvre le programme de l'acceptation du silence et de la résignation au réel langagier : l'indicible ne peut pas être encodé ni par voie colloquiale ni d'une toute autre façon. L'abandon de Dina, croire sans entendre et sans preuves, sera aussi celui de faire le deuil de ses fantasmes scripturaux qui lui faisaient imaginer qu'elle pouvait transposer la Parole de Dieu, c'est-à-dire prêter un discours à Jésus. Suite à son échec d'encodage (elle n'est pas morte tel qu'elle avait cru le comprendre), elle est en effet amenée à changer sa façon de concevoir son rapport à l'écriture : coupée de la voix, elle n'a d'autre choix que de relancer son *Cantique* en l'orientant d'une façon différente.

Cette première partie relate principalement des événements s'étant déroulés dans les six mois précédant le présent d'écriture (entre le 30 juin 1924 et le 15 janvier 1925). Certaines

¹⁶⁸ “ À partir de juillet, notre chère Mère Sainte-Cécile de Rome (Dina Bélanger) n'eut plus la force de tenir le crayon pour exprimer ce qui se passait dans son âme. Nous croyons maintenant devoir compléter son *Cantique* d'actions de grâces par la relation des dernières semaines de sa vie.” (chapitre XLVII – “Épilogue”-, p. 392)

traces temporelles laissent effectivement supposer que Dina reprend la plume vers le 15 janvier 1925. Dans un premier temps, faisons remarquer qu'elle utilise le passé pour raconter ce qui lui est arrivé à partir du moment où elle a cessé d'écrire (le 30 juin 1924), jusqu'à ce qu'elle passe au temps présent (15 janvier 1925) : « À partir du mois de juillet, ce furent les ténèbres épaisses. » (p. 193), « Puis le 15 août, la fête de l'Assomption arriva. » (p. 195), « septembre passa; toujours la nuit. » (p. 196), « Durant le mois d'octobre, même vie extérieure à l'infirmerie. » (p. 201). « Durant le mois de novembre, j'éprouvai une faim indicible de la souffrance et des âmes. » (p. 202), « Depuis l'Avent, c'était aussi la préparation à la douce fête de Noël. [...] Pas de messe de minuit à la chapelle pour moi. » (p. 203), « Depuis ce jour jusqu'à maintenant, c'est-à-dire depuis trois semaines, c'est une série continue de délicatesses. » (p. 204). Dans un deuxième temps, l'utilisation de l'adverbe « maintenant » dénote un changement au niveau du système verbal; le temps du récit bascule alors vers le présent : « il sommeille toujours; » (p. 204), « Je suis heureuse! » (p. 204), « **Je laisse faire Jésus et je ne m'occupe que de lui [...]** » (p. 205). Si Dina avait besoin d'écrire la Parole pour légitimer sa prédestination, elle sera dorénavant capable de la cautionner elle-même par la mise en évidence que sa foi en Dieu est encore plus puissante qu'avant. C'est à travers quatre étapes, soit « Énonciation d'un problème », « Descente en enfer », « Renaissance » et « Mode éternité », que nous rendrons compte de l'axe évolutif vécu dans et par la nécessité de continuer à écrire.

4.1.1 Énonciation d'un problème

Le « problème » énoncé dans le premier paragraphe du chapitre XX est bien sûr lié à l'impossible interprétation du colloque sur lequel la narratrice s'était basée pour prétendre qu'elle mourrait le 15 août 1924. En relançant son écrit, Dina précise qu'elle n'est pas morte comme prévu; à son grand désarroi, « Jésus [l]'a laissée sur la terre! » (p. 193). L'affirmation « je viendrai te chercher par la mort. » (p. 155), qui se trouve indirectement transformée en méprise (« Jésus m'a laissée sur terre! »), met l'accent sur la problématique d'énonciation développée: prétendre avoir la compétence de transposer la Parole de Dieu n'est pas seulement un paradoxe, mais c'est surtout une aberration conduisant directement à l'échec (la preuve en est que Dina n'est pas morte). Après une réflexion de quelques mois, la religieuse reprend donc le fil de son texte afin de rendre grâce, montrant qu'elle est plus que jamais attachée à ses valeurs spirituelles et qu'elle s'appliquera néanmoins à s'abandonner humblement malgré le revers : « Merci, mon Dieu! Merci de l'humiliation¹⁶⁹ et merci de la souffrance, l'une et l'autre me sont une source de joies pures [...] » (p. 193). Son souci d'exactitude des faits l'amène alors à écrire une brève rétrospective de ses mois de silence. En s'engageant ainsi à expliquer ce qui est arrivé, elle se donne surtout une nouvelle façon de comprendre la suite de son travail d'écriture.

¹⁶⁹ La journée du 15 août, celle qui avait été sa maîtresse des novices, probablement fort déçue de constater que Dina ne mourait pas, la harcelait presque en lui reprochant de ne pas avoir « l'air d'une agonisante » (BLASUCCI, 1984: 60), remettant même en question son potentiel mystique: « Vous voyez ce que c'est que de se monter la tête? regardez où on peut arriver quand on se laisse prendre par ces fantaisies! » (*Ibid.*, p. 66)

4.1.2 Descente en enfer

En tentant de faire le point, l'énonciatrice attire notre attention sur les événements du mois de juillet 1924¹⁷⁰ pendant lequel, dans l'attente de sa mort, elle « se voyai(t) descendre en enfer; » (p. 193). L'évocation de cette période est pertinente, puisqu'elle rappelle l'absence de Jésus qui est liée à deux causes interdépendantes: il dort (« Jésus dormait [...] », p. 193), car il est « mécontent » (« il semblait me repousser, mécontent qu'il paraissait de ma conduite. », p. 193). L'affirmation « Jésus dormait [...] » peut cependant être directement liée à une parole précédemment émise au chapitre XVIII : « Le diable va déchaîner sa rage, me disait-il; je semblerai dormir; tu souffriras, mais ne crains pas, je veille toujours; » (p. 179). En utilisant la métaphore du sommeil, qui suppose un éventuel réveil¹⁷¹ (donc une reprise possible des colloques), Dina associe sa privation du moment à son comportement fautif, corroborant en quelque sorte qu'elle n'est capable que de sottises (« Pour moi, je n'ai rien fait, rien, non rien, si ce n'est que des sottises. C'est lui seul qui a daigné accomplir les bonnes actions. », p. 85). C'est en expérimentant la nuit obscure¹⁷²,

¹⁷⁰ « À partir du mois de juillet, ce furent les ténèbres épaisses. Jésus dormait d'un sommeil très profond. » (p. 193)

¹⁷¹ Nous pouvons supposer que Dina a cessé l'écriture de son *Cantique* en juin 1924, car c'est précisément à ce moment qu'elle a commencé à vivre le silence de Jésus; d'ailleurs, un peu avant de terminer la phase deux, la narratrice affirme déjà : « Le bon Maître se plaît aussi à dormir. Souvent, j'éprouve les ténèbres, la nuit profonde, je n'y vois rien. » (p. 191). L'enfer vécu en juillet 1924 est la suite logique d'un silence qui doit probablement lui paraître « s'éterniser... »

¹⁷² « Dans la nuit obscure s'appréhende la pureté de la lumière; seule l'expérience du doute peut porter l'acte de foi radical: sombre clarté du désir qui marque, au creux de son être le plus intime, celui qui se met en quête de l'Autre. Corps donné au désir pour que s'incarne enfin l'Esprit, au cœur de la matière. Présence, inéluctable, de l'absence ». (LEMIEUX, 1988 : 26)

où les appels lancés semblent confrontés au néant, qu'elle finit par comprendre le paradoxe à l'origine de son problème :

Depuis plusieurs mois, on me faisait prier afin d'obtenir ma guérison, si telle était la volonté divine. Jamais l'obéissance ne m'a offert plus grand sacrifice. J'étais loin de désirer guérir. J'avais hâte de me perdre enfin en Jésus et de l'aimer, de le contempler! (p. 194)¹⁷³

L'obligation de prier pour sa guérison (« on me faisait prier ») entre en opposition avec son désir bien humain, mais qu'elle croyait être celui de Jésus. Par ce désir, elle s'opposait donc à la sacro sainte volonté des supérieurs qui souhaitaient la voir guérir¹⁷⁴ et prenait ses fantasmes morbides, aussi pieux soient-ils, pour l'expression de la Parole. En énonçant ce conflit, elle arrive à distinguer l'origine de sa faute : son manque de discernement, voire même de foi, l'a sans doute empêchée de saisir ce qu'impliquait le véritable « abandon » à la volonté divine. Aveuglée par son exaltation mystique, et bien malgré la substitution, elle était donc restée sourde à ce que Jésus désirait vraiment (d'où son mécontentement). Pour s'abandonner, il faudra qu'elle accepte de ne pas savoir traduire humainement ce qui est à l'origine impossible à encoder et qu'elle entreprenne l'acte héroïque d'assumer le silence en ne disposant que de sa propre foi. Elle met donc l'accent sur le silence (« Mon bon Maître ne s'est pas réveillé une fois. Son sommeil me semblait de plus en plus profond; il paraissait sourd à mes ardeurs. Je n'entendais pas sa voix. », p. 195) et cette

¹⁷³ L'un des témoignages recueillis par Crenier évoque ce désir de ne pas guérir que Dina associe à la volonté divine: « Un jour que je lui offrais de prier pour elle, elle me répondit à peu près en ces termes : « Ne demande pas ma guérison; je suis heureuse de faire la volonté du bon Dieu. » (CRENIER, 1934b : 70)

¹⁷⁴ Selon une logique d'ensemble, Dina ne désire pas vraiment guérir et s'oppose en quelque sorte à la volonté de Dieu dont la Parole est manifestée à travers celle des supérieurs.

insistance, dans les chapitres qui suivent, sera soutenue jusqu'à l'obsession. Comme le Maître est endormi, mais bien présent, ce sera à elle de prendre seule le relais et d'assumer les pages de son *Cantique*; parallèlement, sa position d'énonciatrice fera en sorte qu'elle devra certainement trouver quelqu'un d'humain à qui parler. Résignée à sa nouvelle condition, elle conscientise le fait qu'elle n'a pas été abandonnée et reconnaît que c'est son propre manque d'abandon qui est l'unique responsable de sa méprise (« Je m'étais donc trompée. », p. 195). En assumant le silence, elle fait un acte de foi illustrant que sa faute

l'engage dorénavant à croire sans « preuves » et, surtout, à écrire sans entendre ni voir, à ne plus prétendre pénétrer les voies insondables de Dieu.

4.1.3 Renaissance

L'acte de foi (s'abandonner à l'écriture malgré le silence, à une écriture sans « voix ») permet à la narratrice d'expérimenter une nouvelle étape de son parcours, celle de commencer « une vie toute nouvelle » (p. 195). Ce renouvellement crée une suite logique au supposé malentendu entourant l'annonce de sa mort. En effet, puisque le 15 août devait constituer un nouveau départ, une « résurrection »¹⁷⁵, Dina récupère son erreur en

¹⁷⁵ Nous avons recours au terme « résurrection » pour être fidèles à la thématique religieuse exploitée par le texte. Son emploi est judicieux dans le sens où il nous permet de pointer un élément majeur de ce type d'imaginaire : après la mort se produit un retour à la vie. En outre, Dina qui désire toujours ressembler au Christ, signifie qu'elle est en quelque sorte morte avant le 15 août, date qu'elle fait davantage correspondre à sa renaissance. Partant, sa supposée mort vers la fin juin 1924 (moment où le silence de Jésus l'a contraint à cesser son travail d'écriture), sa descente en enfer, en juillet 1924, et sa résurrection au cœur de la Trinité, rappellent certainement un passage du « Je crois en Dieu » (« [...] Je crois en [...] Jésus-Christ (...) qui [...] a été crucifié, est mort,/a été enseveli, est descendu aux enfers,/le troisième jour est ressuscité des morts,/est monté aux cieux, »).

suggérant qu'elle est en quelque sorte morte à son désir humain de mourir. En liant les deux motifs discursifs, soit la « mort » et la « vie toute nouvelle », Dina semble assumer l'idée qu'elle a erré en interprétant humainement la Parole. En définitive, cette mort, lue comme un motif terrestre alors qu'elle avait été annoncée par la « voix », aurait dû être interprétée au même titre que tous les autres colloques, c'est-à-dire comme un motif spirituel (généralement relatif à ce qui n'est pas temporel). Le silence de Jésus la pousse ainsi à avoir suffisamment d'humilité pour assumer l'humanité de sa propre parole et reprendre l'écriture, non plus sous la forme d'un dialogue avec le divin, mais en s'adressant dorénavant à un lecteur humain, un pair, un tiède qui, comme elle dans le passé (avant le 15 août), a besoin de preuves pour croire. Dina saisit alors que la foi consiste à accepter d'être comme tout le monde et d'espérer rencontrer Dieu plutôt que de prétendre en être le réceptacle. L'obtention, de la part des supérieurs, d'une permission inespérée la convainc que son abandon librement consenti (sa nouvelle vision des choses, sa nouvelle vie) a provoqué la réalisation d'un souhait dont elle avait depuis longtemps fait son deuil. Comme par hasard, on lui accorde maintenant le droit de prononcer le vœu du plus parfait: « ce jour-là, spontanément, [...] voilà que la seule permission qui, [...], m'avait été refusée, m'était alors accordée! Ô bonheur! Je croyais rêver! Et quelle permission! Celle de prononcer le vœu dans toute son étendue! »¹⁷⁶ (p. 196) L'abandon au vouloir de Jésus, que le vœu du plus parfait va en quelque sorte autoriser à désirer à sa place, permet à Dina de faire de cet abandon une soumission aveugle à la volonté divine; c'est du moins de cette façon qu'elle interprète cette permission qui lui est accordée à ce moment précis où elle

¹⁷⁶ Ce qu'elle interprète comme un signe divin est sans doute une permission humaine visant à la consoler.

apprend à écrire le silence. Par le vœu du plus parfait, il ne s'agit donc plus de désirer la sainteté, mais d'y consentir. Si le vœu lui avait été précédemment refusé : « Et voilà que finalement elle [la permission du plus parfait] m'était tout à fait refusée. » (p. 182), l'autorité (Dieu) lui en reconnaît maintenant la compétence, ce qui contribue à faire de son écrit le support d'une « vérité » religieuse. D'ailleurs, la sainteté déjà pressentie par l'autorité est perceptible dans les enjeux qu'implique le vœu en question :

Je prononçai le vœu du plus parfait dans toute son étendue, selon les lumières que Notre Seigneur me donnait, c'est-à-dire que je m'engageais, sous peine de péché, au plus parfait dans tout et constamment : dans mes pensées, mes désirs, mes paroles, mes actions, depuis l'ordonnance la plus importante jusqu'au moindre détail facultatif et intime. Toutes mes promesses passées fournissaient matière à mes engagements. [...] J'avais promis de ne consentir à aucune pensée inutile et de ne pas me permettre volontairement aucun mouvement physique inutile; en émettant le vœu dans toute son étendue, tout cela était compris. D'abord, l'obéissance étant ma règle du plus parfait. [...] Quand l'obéissance me laissait le choix, le plus parfait m'apparaissait dans le renoncement. (p. 198)¹⁷⁷

La confusion des genres (narratif-terrestre vs poétique-spirituel), qui pourrait partiellement légitimer la mauvaise interprétation de la narratrice, expliquerait cependant pourquoi elle va bientôt céder à un langage métaphorique: en s'abandonnant au désir de son Jésus substitué (« Jésus s'était substitué à mon être, c'est lui seul qui vivait en moi, donc, c'était lui seul aussi qui remplirait les obligations d'un tel engagement [le plus parfait]. Ce qui me regardait, moi, c'était de laisser faire mon divin Maître [...]», p.196), elle consent à pratiquer la transparence, de telle sorte qu'elle manifeste sa conviction qu'il agit

¹⁷⁷ On peut imaginer à quel point le vœu du plus parfait accorde une dimension tout spéciale à l'écriture supposant obligatoirement une « action » et des « pensées ». Ce vœu implique donc que l'action même d'écrire soit indissociable de l'idée de perfection et, contextuellement, d'Union intime à Jésus.

silencieusement en elle et avoue indirectement que sa foi est assez solide pour écrire sans l'entendre. La poétisation de son univers narratif, parce qu'impliquant une multiplicité de significations pouvant être actualisées en dehors du discours, lui donnera confiance, lui fera prendre le risque d'assumer ce qu'elle dit¹⁷⁸. Même si elle a le désir de « voir Marie dans le beau ciel », elle reste « soumise avec bonheur à la volonté du bon Dieu. » (p. 203). Elle réalise enfin que sa faim de la souffrance est ni plus ni moins qu'un manque d'abandon (p. 203) et s'engage maintenant à jouer le tout pour le tout en sacrifiant « quelque désir que ce fût, acceptant avec un bonheur égal de la part de [son] divin Maître la consolation ou l'affliction, l'amertume ou la douceur [...] » (p. 203); ce qui l'amène à affirmer : « je n'ai aucun désir. » (p. 204), qui serait un équivalent de « mes aspirations sont celles que Jésus met en moi ».

4.1.4 Mode éternité

Au chapitre XXI, la narratrice en vient à définir en quoi consiste sa « vie toute nouvelle ». Encouragée par la reconnaissance de ses supérieurs, elle arrive à préciser son nouvel état, son nouveau bonheur: « Mon éternité est commencée; [...] Je vis dans le Cœur de mon Dieu, je suis perdue, anéantie en lui: n'est-ce pas la vie des élus au paradis? » (p. 205) En utilisant l'interrogation rhétorique pour interpeller son lecteur humain, ce qui

¹⁷⁸ Ici, nous soulignons tout simplement l'un des critères définitoires du langage poétique : il est polysémique et, par conséquent, ouvert à des multiples significations pouvant être formulées par le lecteur. En exploitant un langage poétique, la narratrice gagne à produire un discours « ouvert » pouvant être soumis à de multiples interprétations; partant, elle assume certainement ce qu'elle dit, mais dans l'optique où ce « dit » se voit protégé parce qu'il est plutôt imprécis, figuratif... Aussi, en ouvrant la porte à l'interprétation de l'autre cette polysémie éloigne en quelque sorte de l'autiste discours intérieur de Dina.

diffère du doute (« il me semble ») qui marquait davantage la seconde partie, Dina fait toute la différence sur le plan énonciatif, car implicitement elle lui demande de prendre position et de juger de sa nouvelle condition. Le passage de la mort au commencement de l'éternité sur Terre, en plus de rendre cohérent la jonction entre la deuxième et la troisième phases du *Cantique* (après la mort métaphorique arrive la métaphorique vie éternelle¹⁷⁹), assure surtout que la poétisation s'affiche comme déterminante pour l'écriture. Ce n'est pas parce qu'elle écrit sans entendre qu'elle a pour autant été abandonnée; puisque son Jésus, la Parole, fait partie d'elle depuis la substitution, son écriture pourra aussi, sous l'influence de la foi, être considérée comme la sienne. La naissance mystique aurait ainsi enfin réellement actualisé la substitution; elle aurait surtout permis à la narratrice de réduire son discours à une seule voix, la sienne, « divinisée », capable de tracer, en direction d'un lecteur humain, une ouverture vers la transcendance.

Dina fait alors un lien explicite avec sa naissance (en 1897) pour rappeler un souvenir qu'elle avait omis de raconter au sujet de sa naissance:

[...] lors de ma naissance, j'avais une couronne sur la tête. Une personne fort pieuse, se trouvant là, le remarqua et le fit remarquer à ma mère. Ma mère demanda alors : " Que signifie cela? Est-ce que ces enfants ne vivent pas? " La dame répondit : " Ces enfants-là ne vivent pas ou font quelque chose de grand dans le monde. " (p. 207)

Cette allusion à un destin humain hors du commun, à un moment où elle renaît à une vie nouvelle, met en relief un fait qu'elle juge essentiel et qui peut sans doute étoffer

¹⁷⁹ C'est comme si la figure de la mort du corps signifiait la nouvelle vie, celle de l'âme.

humainement son nouveau départ. Cette naissance couronnée (humainement perceptible) ne serait-elle pas un autre signe de sa prédestination accessible aux humains ayant la foi? En se servant de la « couronne », et en allant même jusqu'à expliquer ce qu'elle symbolise, elle présume, sans être cautionnée par la Parole, que son destin est exceptionnel : « ces enfants-là ne vivent pas ou font quelque chose de grand »; puisqu'elle n'est pas morte (la première option de la dame), l'évocation permet à la narratrice de suggérer qu'elle s'apprête effectivement à accomplir sa mission (« quelque chose de grand dans le monde »). En tenant ainsi à humaniser son sentiment de prédestination, elle réaffirme une fois de plus son objectif initial, tout en le nuancant : « “ Je dois être sainte. Oui, être sainte selon la volonté divine ” [...] » (p. 207-208). Qu'est-ce, en effet, que la volonté divine? Sans doute un total abandon à la foi a suggéré la nouvelle Dina. En tout cas, ici la prédestination est explicitement cautionnée par une âme pieuse et c'est tout le rapport à l'écriture qui s'en trouve transformé.

Dans la partie « Abandon », l'énonciatrice comprend finalement « qu'aimer et que laisser faire » ne signifie pas vraiment ce qu'elle avait envisagé au départ, qu'il y a, en définitive, une différence et que l'ensemble de sa démarche, tout comme son rapport à l'écriture, doit être ajusté. En quelque sorte, elle constate qu'elle pourra elle-même écrire les pages de son *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* sans attendre qu'une Parole en crédibilise le contenu. Sa véritable foi¹⁸⁰ en la substitution se manifeste ainsi par

¹⁸⁰ Les termes « véritable foi » mettent en valeur l'idée que la foi en Dieu ne peut être conditionnelle à l'obtention de preuves de sa supposée existence. Elle révèle plutôt la certitude de son existence à travers les

l'exécution d'une tâche scripturale que le vœu du plus parfait rend en accord avec le plan céleste. Il s'agira pour elle de montrer que l'application de son acte de foi, écrire malgré le silence, sera l'illustration de sa soumission à la volonté divine. Voilà pourquoi son assomption dans la Trinité constituera un argument important par lequel elle fera comprendre à son lecteur virtuel humain, vers qui est dorénavant orienté le *Cantique*, qu'il doit lui aussi s'abandonner aveuglément à la foi s'il veut vivre les joies béatifiques et consoler le Sauveur par l'obéissance parfaite.

4.2 Seconde volet : le Message

La transformation énonciative est corrélatrice au fait que la religieuse a la conviction d'avoir changé. Ce qu'elle considérait comme sa prédestination s'actualisera effectivement, mais pas de la façon qu'elle l'avait au départ imaginé. Puisqu'elle assume par sa foi seule la substitution, elle ne s'appliquera plus à interpréter une Parole mais tâchera plutôt de se faire l'énonciatrice d'un journal destiné aux âmes consacrées tièdes. L'écriture de son assomption dans la Trinité se voudra non seulement représentative de sa véritable foi, mais elle garantira aussi son aptitude à servir de relais au désir de Jésus : écrire pour proposer un modèle d'édification sachant adéquatement le consoler, car ayant le pouvoir de rejoindre un large auditoire. Transcendant un certain autisme discursif opératoire dans la phase deux (la parole à la Parole), la situation d'énonciation devient en quelque sorte normale, humaine, c'est-à-dire qu'elle tablera sur l'interprétation d'un pair

actions et les gestes du croyant.

humain et qu'elle donnera l'occasion à la narratrice de faire de son *Cantique* le lieu de la diffusion d'un enseignement spirituel « inspiré » du modèle de foi qu'il constitue. En figurant la poursuite de son aventure mystique (du « seuil de la Trinité » à « l'essence de l'Essence »), elle arrivera surtout à suggérer que la Parole n'est plus « entendue intérieurement », mais que sa traversée des Cœurs lui permet d'en livrer une concrétisation humaine. L'enjeu ne sera plus uniquement d'exprimer une fantasmagorie prenant la forme de colloques, ce vouloir « écrire mieux » balisé par le plan spirituel, mais bien d'achever le mouvement graduel de poétisation enclenché dans la seconde phase afin de faire de l'activité d'écriture une façon de participer à la Rédemption.

Si les odes resteront marquées et si la prosopopée passera encore par un changement calligraphique, Dina n'aura généralement plus besoin de fracturer l'uniformité de son texte pour préciser qu'elle change de registre (les références explicites aux « tableaux » par exemple); en ce sens, nous pouvons comprendre que la poétisation se globalise et que l'évolution spirituelle du « je » va de pair avec sa capacité à mieux écrire (actualisation des dons d'oraison –chapitre XIV, p. 140– et de contemplation –chapitre XV, p. 151). Pour rendre compte de cette nouvelle attitude face à l'écriture, nous en sommes encore une fois venus à découper le tissu discursif en quatre sections distinctes :

1. **Spiritualisation de l'écrit** (XXII et XXIII pp.209-224)
2. **Libération du sens** (XXIV à XXX, pp. 224-276)
3. **Construction du récepteur** (XXXI-XXXIX, pp. 277-341)
4. **Message** (XL-XLVI, pp. 342-391)

4.2.1 Spiritualisation de l'écrit (XXII et XXIII)

Dès le départ, la narratrice, parce qu'elle modifie son rapport au langage, approfondit sa nouvelle compréhension de la Trinité. Une nouvelle forme narrative est alors exploitée: d'une narration métissée à des fragments poétiques, Dina opte pour l'écriture d'un journal créant l'impression de donner accès aux perceptions spirituelles d'un locuteur qui s'engage à décrire pour lui-même son ascension mystique ; ce faisant, le « je » autodiégétique tient un discours qui, bien qu'il constitue l'objet d'une poétisation globale, paraît encore plus véridique. Majoritairement au présent : « 18 février. Dieu me permet de commencer à le voir par les yeux de Jésus. » (p. 217), « 20 février. Je vois les trois Personnes adorables : le Père, le Verbe et l'Esprit saint dans les anges ; » (p. 218), actualisant ainsi une promesse initiale (« Ô Jésus, je t'ai promis de ne plus penser au passé afin de m'occuper de toi seul, dans le moment présent », p. 39), le journal évoque une diminution de la distance entre les faits et leur représentation dans le texte. Sa facture même, précisément parce qu'il s'organise autour d'indices temporels immédiats (la date, le mois, l'année), dénote aussi que la mémoire de la narratrice a moins de chance de travestir l'événementiel rapporté : la distance entre l'expérience vécue et le temps de l'écriture se trouvant, par la définition même du genre, réduite au minimum¹⁸¹. Comme nous le verrons dans les prochaines

¹⁸¹ Nous nous rangeons du côté de Françoise Roux-Van Roey lorsqu'elle affirme que le journal intime, habituellement réservé à celui qui l'a écrit, son unique destinataire, est « le type d'écrit le plus personnel qui soit » (ROUX-VAN ROEY, 1983 : 21). Parce que le journal pourrait être considéré comme « une œuvre discontinue, composée fragment par fragment, dont chacun constitue un tout en soi, quoiqu'il puisse faire référence aux fragments antérieurs. » (*Ibid.*, p. 25), il laisse peu de place à un récit à tendance « globalisante » et les nombreuses impressions personnelles remplacent les événements : « Sur le plan de la structure, le temps joue un rôle essentiel. Le récit est, en effet, un élément mineur du journal car le "drame du journal intime, aussi bien du point de vue de l'esthétique du genre que de la psychologie individuelle, c'est

lignes, l'écrit intime de Dina, grâce à l'exploitation d'un discours métaphorique mettant en scène les aventures d'une âme pieuse au Cœur de la Trinité, trouvera les moyens pour rendre plausible le constat qu'il se spiritualise de plus en plus.

Au début du chapitre XXII, Dina, exploratrice de la Trinité, poursuit sa traversée des Cœurs¹⁸² qui, depuis la fin de la phase deux, en fait le témoin de mystères spirituels ouverts à de multiples interprétations, mais pouvant toutefois être investis d'un sens commun qui est relatif à leur position hiérarchique. L'organisation discursive arrive presque à rendre à la fois vraisemblables et crédibles des lieux tendant pourtant vers une abstraction croissante. Effectivement, l'univers spirituel de la narratrice est proportionnel à son désir d'exactitude¹⁸³ l'amenant à tracer une topographie de la Trinité qui crée des « frontières »

qu'il ne s'y passe rien. À mesure que l'intimité se creuse, l'événement se réduit." ((Didier, p.160) » (*Ibid.*, p. 24) Dina écrit son journal spirituel par obéissance ; donc il est évident qu'il sera lu par quelqu'un d'autre. Toutefois, comme il s'agit d'un journal, le lecteur peut avoir l'impression d'entrer dans un univers intime, d'être en quelque sorte un « privilégié ».

¹⁸²Cette traversée fera franchir différents lieux à Dina : « Cœur de chair » (phase 2), « Cœur du Verbe glorifié » (p.210), et plus loin dans le texte : « Cœur agonisant » (p. 282), « Cœur Eucharistique » (p. 302), « Cœur divin » (p.326), etc. Si nous précisons qu'elle « poursuit » sa traversée des Cœurs, c'est que la narratrice laisse sous-entendre qu'elle l'avait commencée avant son entrée dans la Trinité : « **Jusqu'à ces jours derniers**, je vivais dans le Cœur de mon Jésus, en son Cœur de chair, comme dans une foudroyante de flammes divines. Maintenant au ciel, je suis dans le Cœur du Verbe glorifié. » (p. 210) Le texte crée l'impression que Dina effectue une extraordinaire odyssée, comme Orphée traversant les enfers à la recherche d'Eurydice, comme Dante visitant l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis.

¹⁸³Dina manifeste un sens analytique et une volonté de l'exactitude que son « esprit mathématique », qu'elle tient sans doute de son père (comptable), met à l'avant plan ; ici, il n'est pas uniquement question du fait qu'elle date minutieusement les principales étapes de son évolution spirituelle et qu'elle se souvienne de faits lointains, mais davantage de sa « manie » à tout calculer et à utiliser bon nombre de « métaphores numériques », relativisant tout, accordant à chaque chose une valeur, un poids ; en voici quelques exemples : « C'est une **dette sacrée**. » (p. 41), « Je versai des larmes **quatorze** soirs consécutifs ; » (p. 68), « À Pâques, je faisais l'**addition** et j'offrais le tout à Notre Seigneur » (p. 71), « Perdre **une seconde** me paraissait **gaspiller une mine d'or**. » (p. 98), « *Je n'ai de valeur que ce que je vaudrais devant Dieu* » (p. 99), « le **prix** du temps » (p. 102), « la **valeur** de l'unique affaire importante : celle du salut. » (p. 102), « Le choix eut lieu le **24 mai**, (...) et l'instrument entra chez nous le **2 juillet** » (p. 113), « le **précieux** Sang rédempteur » (p. 123), « le bon Maître prit mon **pauvre** cœur » (p. 123), « Le ciel, c'est la **possession** de Dieu ; » (p.127), « je commençai à **compter** non seulement les mois, mais les jours qui me restaient encore jusqu'au 15 août

entre les différents épisodes de cette phase du *Cantique*. Ainsi représenté (l'idée de progression est omniprésente dans ce type d'imaginaire¹⁸⁴), l'itinéraire décrit par Dina trace le mouvement centripète d'une intériorisation apparemment infinie (jusqu'à « l'essence de l'Essence de la Trinité », p. 389) qui, si elle n'est figurable que par voie métaphorique, relance l'idée que c'est à travers l'utilisation d'unités rhétoriques souvent abstraites qu'elle peut concrètement illustrer le constat que les mots humains sont impuissants pour évoquer les choses du Ciel. L'accès à chacune des périphéries, constituées par une série de chapitres formant un épisode particulier (par exemple, dans les chapitres XXII à XXX Dina habite le « Cœur du Verbe glorifié », alors qu'à partir du chapitre XXXI elle entre dans le « Cœur agonisant »), est représentatif de la constante ascension vers un centre paraissant de plus en plus réservé aux initiés ayant développé un

suivant. Il y en avait au-delà de 220. [...] Il déterminait le **nombre**, par exemple, **215**, **200**, **174**, etc. » (p.183), « toute **seconde** m'apparaît comme chargée de grâces et **marquée au prix** de l'éternité. » (p. 209), « Le **degré** de connaissance de Dieu, au paradis, fait le **degré** de bonheur des élus. » (P. 215), « Je voudrais donc faire comprendre à toutes les âmes, et surtout aux âmes consacrées, le **prix de la croix**. » (229)¹⁸³, « par la soif consumante de son âme divine qui sait le vrai **prix** des biens crucifiants de la **valeur** des âmes humaines. » (p. 242), « cette multitude de bienfaits est à mon **débit**. Et tu sais, mon Jésus, que je suis un "**débiteur**" **insolvable**. » (p. 258), « il m'a fait entendre aussi distinctement qu'intimement **deux** plaintes et **une** promesse. » (p. 287), « j'ai renouvelé mes **trois** vœux de religion » (p.288), « mais quoi qu'il en soit et quoi qu'il m'en **coûte** » (p. 295), « j'offre Notre Seigneur à son divin Père **trois cents** fois par jour. [...] Puis, je récite le chapelet des **cinq plaies** de Notre Seigneur que je fais **compter** pour **cinquante** dans le **nombre** de mes offrandes. Pendant les **Quarante-Huit** heures, afin de remercier mon bon Maître un peu plus qu'à l'ordinaire, je l'ai offert **cinq cents** fois par jour. » (p. 297), « Depuis plus de **deux** semaines, je l'offre à son divin Père **cinq cents** fois par jour, et je dépasse même ce **chiffre**. » (p. 302), « il m'a fait voir en esprit, les **millions** d'âmes qui couraient à leur perte éternelle en suivant Satan. » (p. 304), « Je t'ai fait voir les **cinq** grandes catégories des âmes consacrées. » (p. 318), « je n'ai plus l'inspiration de **compter** mes offrandes journalières. Maintenant que j'en ai contracté l'habitude, le **calcul** me paraît superflu. » (p. 345), « Après **trois** offrandes, mon bon Maître reprit » (p. 378), « Notre Seigneur a gardé le silence pendant **trois** jours. » (p. 387). Elle semble donc sans cesse calculer, peser, mesurer, ce qui dénote un esprit qui ne laisse rien au hasard ; jusqu'à la fin, elle développe cette analogie entre les valeurs monétaires et spirituelles ; ainsi, les derniers mots reviennent au Christ qui rassure la religieuse, toute désolée de ne pouvoir remercier les membres de sa communauté de leur bonté à son égard, en lui disant qu'il paierait ses **dettes** en Dieu (p. 391) et qu'elle devra « distribuer [ses] **richesses** par [sa] très sainte Mère. » (p. 391) L'univers spirituel de Dina se meut dans l'espace ; il a une épaisseur (du superficiel au profond), une hauteur (du bas au haut), une forme (un cercle)...

¹⁸⁴ *La Divine Comédie* (Dante) en est un exemple parfait.

haut savoir spirituel. D'ailleurs, la description qu'elle fait des différents lieux à partir desquels s'organise sa « montée » assurera, un peu plus loin dans l'écrit, un cadre idéal au développement de son message destiné aux âmes tièdes. Encore une fois, c'est grâce à l'antithèse marquée entre la transparence d'un message paraissant avoir été encodé sans intention explicitement poétique et la complexité du cadre thématique qui en garantit la diffusion (la description fort imagée d'une ascension dans la Trinité) que la narratrice optimisera la portée de son discours. L'équivalent suivant est possible : le message peut être associé aux dialogues de la seconde phase, alors que le cadre thématique est analogue à la notion de « tableau ». Ainsi, dans la troisième phase, on a ce qui ressemble à une conjonction des deux : un message explicite dynamisé à l'intérieur d'un tableau qui en constitue le support poétique. Il est à noter que Dina a recours à deux stratégies pour « contourner » l'irreprésentable. D'une part, elle exploite la métaphore silencieuse, c'est-à-dire dont le degré d'abstraction la rend quasi irréductible (par exemple : « Cœur du Verbe glorifié » ou « l'essence de l'Essence de la Trinité ») et, par le fait même, ouverte à de multiples interprétations; de cette façon, elle crée une impression de « ferveur spirituelle » hors du commun (globalement, les notions exprimées, parce que paraissant abstruses, semblent réservées à ceux qui ont acquis un haut niveau de développement spirituel), et elle s'assure l'*ethos* d'une professeure sachant utiliser un jargon disciplinaire souvent pointu. D'autre part, elle formule un commentaire métalangagier, important modalisateur lui permettant de contourner ce qui doit être dit par une insistance portant parfois sur la pauvreté du langage humain (« je dis *océan*, pour employer un mot humain », p. 211), parfois sur l'impossibilité de dire correctement quand vient le moment de décrire

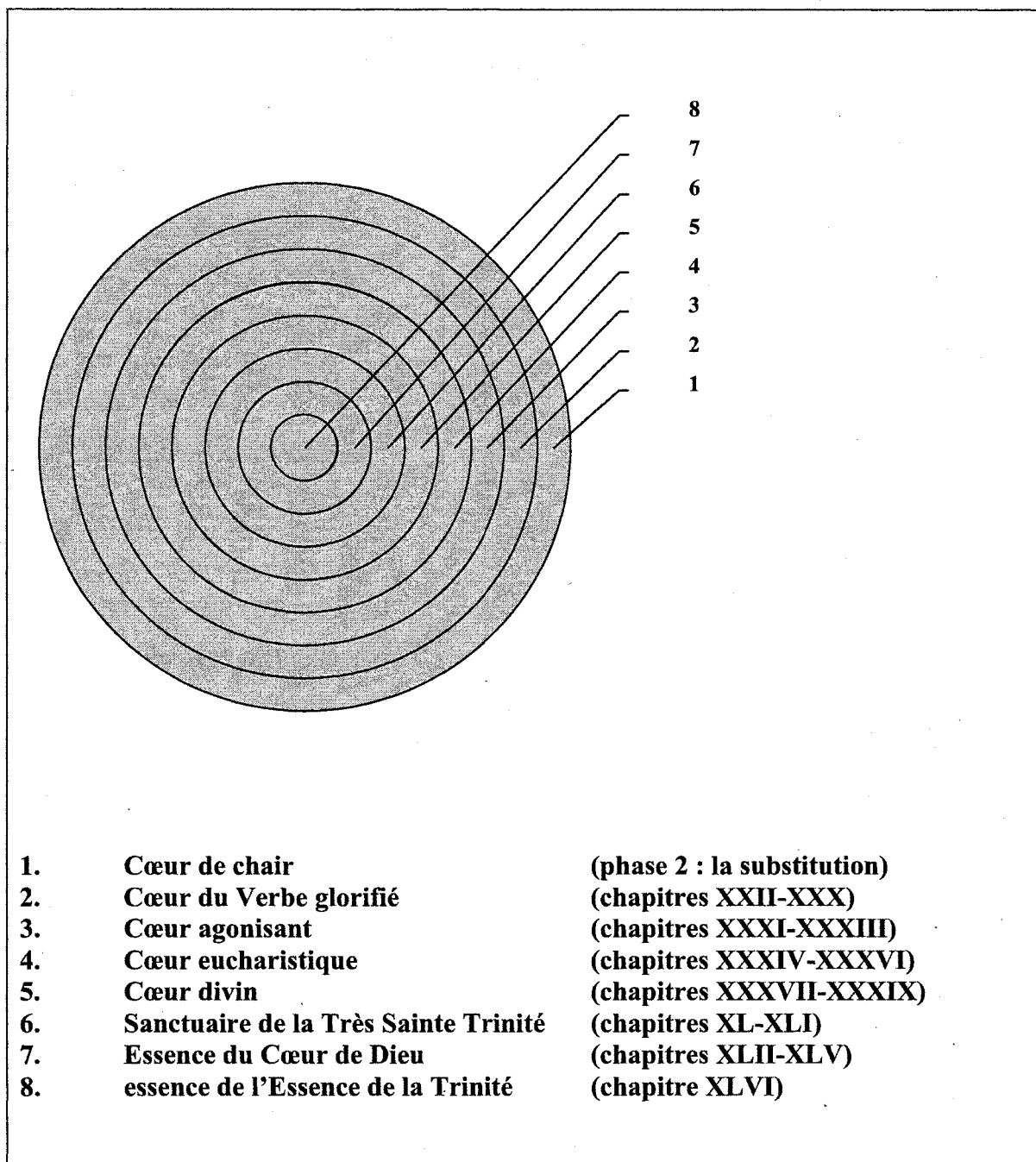
ce qui dépasse l'entendement (« Les mots de la terre ne disent plus rien. Les expressions ne rendent plus mes pensées et mes sentiments. Pour parler justement de la vie du ciel, il faudrait le langage du ciel... », p. 206). Les deux cas laissent des traces de subjectivité explicites et des marques socioculturelles (« Cœur divin », « Jésus », « Trinité », etc.) qui, décodées selon un axe relatif à la foi religieuse, crédibilisent les propos de la narratrice: le fait qu'elle n'arrive pas à décrire ce qui ne peut pas l'être, et que cette incapacité soit non seulement avouée mais qu'elle devienne une insistance, laisse sous-entendre que son ascension sur la voie mystique, généralement montrée comme une intériorisation¹⁸⁵, lui a assuré des privilèges spirituels hors du commun, privilèges qu'elle a sans doute vécus (en quelque sorte, la forme du journal le garantit), mais qu'il lui est impossible d'écrire. C'est en partant d'un centre extérieur (le Cœur de chair, ou la phase 2), cette périphérie ayant pour événement « central » la substitution représentée par le tableau « l'Autel du sacrifice » (chapitre XVII, p. 171), que Dina évolue dans sa Trinité, d'une périphérie à l'autre, jusqu'à un centre intérieur, de plus en plus abstrait, ce qui crée l'impression d'un mouvement infini (l'essence de l'Essence). L'image évoquée, celle du centre protégé, du « Jardin », de la matrice originelle, est typique de l'imaginaire mystique où un sujet humain temporalisé, donc confronté à une mort qu'il entend « euphémiser »¹⁸⁶, se trouve au cœur d'une cosmogonie intemporelle (DURAND, 1960). Ainsi que nous le disions au début de cette thèse : un long processus purificateur force le sujet à traverser différentes phases qui doivent ultimement l'amener à devenir « essentiel », c'est-à-dire à retourner à

¹⁸⁵ Depuis l'Égypte ancienne, le cœur est associé au support de l'âme. Il est notamment relatif à l'idée de « centre de l'être ».

¹⁸⁶ Néologisme formé à partir du terme « euphémisme ».

ce qui, en lui, est immuable, c'est-à-dire l'âme, l'essence de son être et, en bout de ligne, le Père qui en détermine l'origine: « La voie mystique est une réponse à cet appel : " Deviens essentiel ". (CORNUZ, 2001 :44). Par ailleurs, en choisissant de donner des mots au silence de Jésus, la narratrice se rapproche exactement de l'étymologie de « mystique » puisque l'origine grecque du mot, *muo*, qui signifie « se fermer », « se taire », évoque le paradoxe à l'origine de tout discours mystique, c'est-à-dire le témoignage secret d'une expérience « du divin », celui de la révélation d'un mystère initiatique qui, étymologiquement du moins, devait rester silencieux. En comprenant que l'indicible est toujours silencieux, Dina saisit que seuls les mots qu'elle décide d'assumer pour un autre, le lecteur, peuvent remplacer la Parole et, par le fait même, rompre le silence. Le prochain tableau (« Itinéraire au Cœur de la Trinité ») entend surtout illustrer le mode de fonctionnement de l'itinéraire dinien, qui malgré un contenu spirituel souvent « silencieux » saura toutefois marquer nettement un mouvement de constante intériorisation : l'idée d'ascension vers l'intérieur, c'est-à-dire vers ce centre « essentiel ».

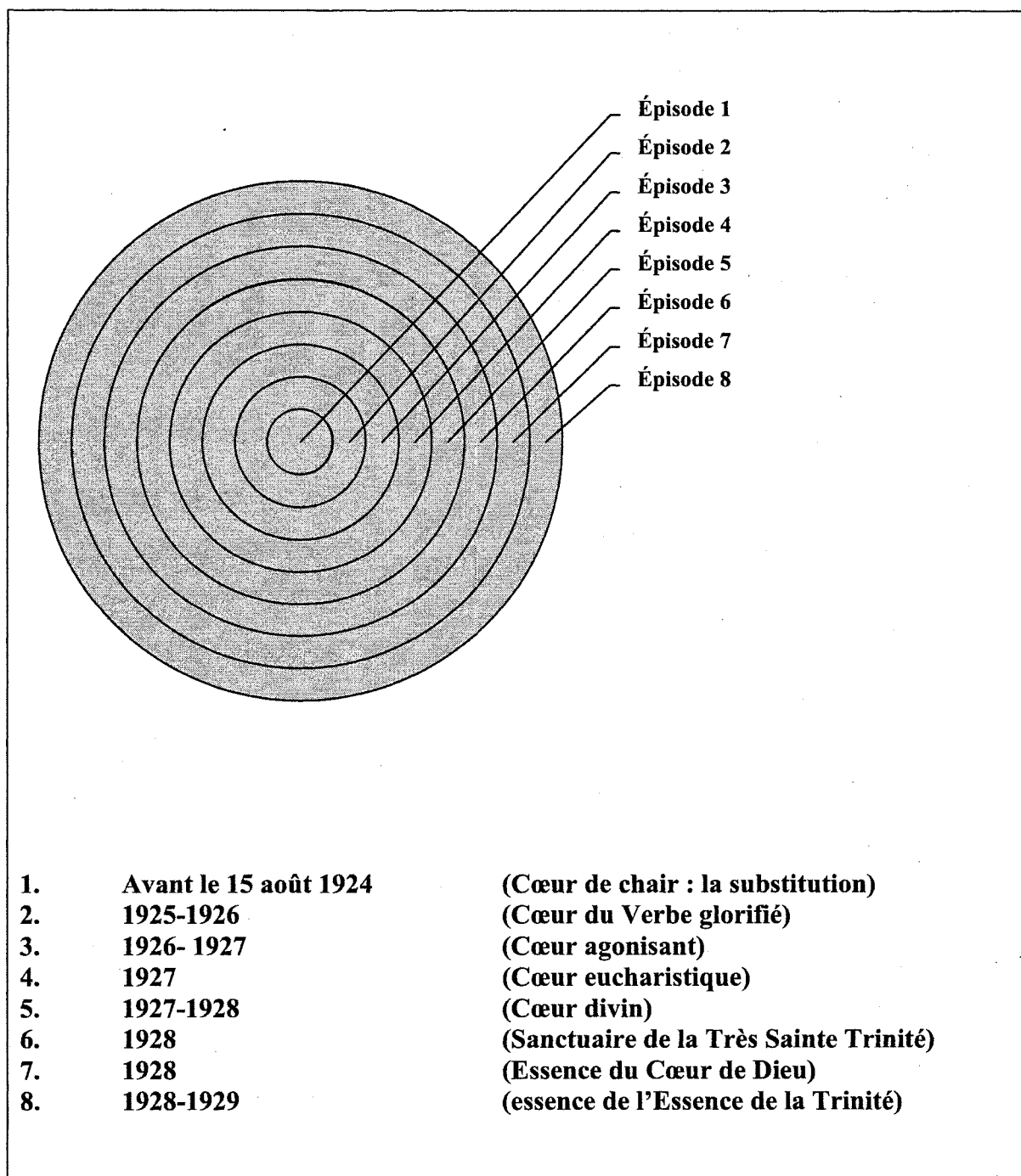
Tableau 7 : Itinéraire au Cœur de la Trinité¹⁸⁷



¹⁸⁷ Les chapitres XX et XXI sont absents du schéma, mais font partie de l'itinéraire. On peut les concevoir comme cette « charnière » permettant l'arrimage du « Cœur de chair » au « Cœur du Verbe glorifié ».

Sur le plan de son écriture explicitement temporalisée, c'est plutôt le contraire qui se produit : Dina mise sur du concret pour organiser un discours structuré et cohésif. En tant qu'énonciatrice, elle tient, par exemple, à établir une chronologie détaillée (le journal daté) servant à délimiter les grandes articulations d'un nouveau genre de motif spirituel, c'est-à-dire les différents épisodes considérés comme des mégas-configurations poétiques (s'apparentant aux tableaux de la phase 2) qui regroupent des éléments partageant une thématique commune. La temporalité atteste la volonté de tracer au jour le jour, d'une façon centrifuge (aspect évolutif sous-jacent aux dates et aux années), un itinéraire balisé (chaque épisode étant chapeauté par un thème englobant) et mettant l'accent sur la constante évolution du « je » qui, partant toujours de la substitution représentée au chapitre XVII, franchit de nouvelles frontières à travers le temps (jusqu'en juillet 1929). Par le tableau suivant, nous anticipons une fois encore et présentons « L'itinéraire de l'écriture temporalisée » pour montrer que les différents épisodes sont régis par des regroupements thématiques.

Tableau 8 : L'itinéraire de l'écriture temporalisée



En somme, dans les deux cas, l'idée d'une ascension marque la bonification des compétences spirituelles. D'un côté, dans « l'Itinéraire au Cœur de la Trinité » (tableau 7), cette montée est donnée comme une gradation vers « l'indéfinissable » infini qui évoque une évolution constante de l'état spirituel de la narratrice et un approfondissement des connaissances qui y sont analogues¹⁸⁸. Le tout (« l'essence de l'Essence de la Trinité »), ce centre, englobé par ses différentes périphéries, peut, de par sa position stratégique et la thématique développée dans l'écrit, être métaphoriquement associé au « cœur »; en outre, il contribue aussi à ce que chaque périphérie le possède, qu'elle l'ait en commun, et que la substitution, à titre d'événement englobant, en constitue sa principale détermination¹⁸⁹. D'un autre côté, l'ascension temporalisée de la narratrice, vers « l'essence de l'Essence de la Trinité » (tableau 8), atteste aussi d'une montée la faisant progresser d'un centre concret vers ses périphéries qui sont beaucoup plus abstraites, c'est-à-dire dont le degré de complexité, manifesté par le recours à des métaphores silencieuses, lui fait gagner une certaine crédibilité spirituelle. Les différentes périphéries englobées par le tout, soit « l'essence de l'Essence de la Trinité », sont contextuellement déterminées par cet événement qui arrive en finale dans l'organisation temporelle¹⁹⁰, mais qui dépend de la substitution d'où il origine. En d'autres mots, chaque épisode pourrait être considéré

¹⁸⁸ L'effet textuel est le suivant : plus la narratrice « s'élève » dans sa spiritualité, plus ses connaissances spirituelles sont importantes et paraissent pertinentes.

¹⁸⁹ Par « détermination » nous entendons ce qui détermine, c'est-à-dire ce qui constitue la cause de quelque chose. La substitution vécue en deux est l'événement clé du texte : elle a déterminé l'écriture de la seconde phase dans laquelle la narratrice s'appliquait à la représenter (notamment par l'écriture des colloques), et elle détermine maintenant l'écriture de cette troisième phase, dans laquelle Dina, substituée, parle à la place de Jésus pour un lecteur absent (il s'agit de la substitution en acte).

¹⁹⁰ L'essence de l'Essence de la Trinité ne constitue pas un événement en tant que tel. C'est l'idée « d'entrer » dans cette essence qui en constitue un.

comme l'une des parties de ce tout¹⁹¹. Globalement, nous constaterons un peu plus loin dans cette analyse que la reprise de motifs spirituels paraissant non intentionnelle ne fera qu'accentuer la prédestination de la narratrice à écrire sa sainteté, puisque Dieu l'a choisie pour participer à une mission héroïque. De sa visée énonciative transformée, où le silence divin est « transsubstantié » en parole humaine, Dina, en constante ascension spirituelle, assure la spiritualisation des motifs antérieurs auxquels elle donne suite. Par conséquent, son écriture du présent rend signifiante celle du passé : elle lui assure une lisibilité renouvelée.

Il est possible de faire un lien entre l'identification des différentes étapes de « l'Itinéraire au Cœur de la Trinité » et l'impossible Parole à énoncer dans un cadre textuel : les deux ne peuvent être réduites qu'à leur évocation éponyme¹⁹² (la Parole est la Parole et la Trinité, la Trinité), ce qui réfère à leur contenu (irreprésentable) formant un creux dans la chaîne des interprétations possibles. D'ailleurs, en se remettant au travail (le 15 janvier 1925), Dina change sa façon de percevoir l'écriture : elle n'écrit plus pour donner un sens à une Parole qui saurait valider sa prédestination à la sainteté (interprétation thématisée), mais bien pour montrer que sa prédestination à écrire sa sainteté pourrait en constituer une manifestation (appel à l'interprétation), ce qui rendrait alors vraisemblable

¹⁹¹ Notre distinction repose partiellement sur ce qui a été théorisé par le Groupe Mu dans *Rhétorique générale* (1970) à propos des modes de décomposition sémantique matériel et conceptuel et des types de synecdoques qui y sont associés. Toutefois, nous ne voulons pas entrer directement dans cette théorie qui nous prendrait trop de temps à étayer et qui complexifierait inutilement notre démonstration. L'important est ici de saisir le mouvement d'ensemble.

¹⁹² Ici, le terme « éponyme » est utilisé pour mettre l'accent sur le fait que ce qui est considéré comme la Parole ne peut être perçu comme telle qu'à la seule condition qu'elle renvoie à sa stricte dénomination, donc à elle-même : en l'absence de contenu concret, « Parole » renvoie à « Parole ».

la substitution. On pourrait ainsi lire le début de cette partie comme les premiers pas vers l'émergence d'une écriture sainte, ou « sanctifiante »; une écriture qui n'a plus besoin de représenter un dialogue avec le divin, mais qui mise plutôt sur le fait que, désormais, le silence éloquent de Jésus est comblé par la parole substitut de Dina dont l'ascension spirituelle, synonyme de substitution (Jésus a pris sa place sur la Terre pendant qu'elle voyage au Cœur de la Trinité), ne peut que la rendre apte à le faire. « Langagièrement », la description de la Trinité implique l'utilisation d'un cadre allégorique semblable à celui des tableaux de la phase deux, mais la différence tiendra essentiellement à la visée énonciative : dorénavant, dans l'imaginaire de la narratrice, sa foi en la transcendance intemporelle, soit le fait que la signification de ses propos ne lui appartient pas mais se trouve plutôt soumise à une interprétation qui en permet l'émergence, crée un vide impossible à combler autrement que par l'imaginaire d'un pair appelé à rétroagir. Aussi ne cherche-t-elle plus à rendre signifiant ce qui n'a pas de sens (d'où la prolifération de métaphores silencieuses), mais insiste plutôt sur l'impossibilité humaine à parler le divin, quitte à s'abandonner à cette impossibilité afin de prendre le contrôle de son écrit. Ce fait peut être constaté dans les nombreux énoncés où elle affirme qu'elle ne peut pas représenter l'irreprésentable : « je ne puis communiquer ce que je comprends. » (p. 211)¹⁹³, ce qui logiquement sous-tend qu'elle communiquera seulement ce qu'elle sait, soit sa foi, seul vecteur pour la vérité. Ainsi, si nous prenons le temps d'analyser brièvement l'exemple précédent, nous constatons qu'il fait entrer en conjonction deux thèmes : l'écriture (« communiquer ») et les mystères divins factuels mais inexprimables

¹⁹³ « Ah ! que les mots ne traduisent pas ce que j'éprouve ! » (p. 210), « le silence est ma seule expression » (p. 210), « Pour traduire l'état de mon âme, le silence est plus éloquent que les mots... » (p. 215)

(implicites dans l'expression : « ce que je comprends »). Par une forme de préterition, Dina utilise donc parfois l'écriture dans le but d'affirmer qu'il lui est impossible d'écrire ce qu'elle perçoit; ce faisant, elle crée une convergence entre les thèmes de l'énoncé (l'impossibilité d'écrire) et leur visée énonciative (écrire pour représenter l'impossibilité de le faire), mais de plus elle nous laisse concevoir que ce qu'elle dit est rare et précieux puisqu'il s'agit d'un équivalent langagier des « choses » transcendantes qu'elle perçoit et qu'elle traduit difficilement (dont fait, bien entendu, partie la Parole). Interprétée ainsi, et parce qu'elle conduit à une absence, à un raisonnement tautologique, l'écriture indique encore la nécessité d'avoir recours à un autre sens que celui qui a été encodé; c'est d'ailleurs de cette façon qu'elle devient *figuralement* signifiante, puisqu'en obligeant un retour sur elle-même, accordant aux unités en place la fonction « d'indice *trans* », elle est contrainte à ce que nous avons défini comme une extase figurative: appel à un « autre » imaginaire qui, en ayant recours à la transcendance, saura combler les ellipses et possiblement la sanctifier, à condition que cet « interpellé » passe à la ferveur et, comme Dina, en arrive à croire sans preuve. En somme, si dans la phase deux la narratrice montrait avoir recours au figural pour interpréter une Parole qui légitimerait sa prédestination à la sainteté, dans la trois, elle invite quelqu'un à y avoir recours pour faire de son écriture un substitut langagier d'une Parole irrémédiablement absente, substitut qui cautionnerait l'écriture de sa sainteté.

Pour en revenir concrètement au chapitre XXII, en entrant dans la Trinité, Dina acquiert en somme un état d'âme nouveau : « Maintenant, au ciel, je suis dans le Cœur du Verbe glorifié. » (p. 210). Le « Cœur » est présenté comme un lieu qu'elle peut habiter :

Jusqu'à ces jours derniers, je vivais dans le Cœur de mon Jésus, en son Cœur de chair, comme dans une fournaise de flammes divines. Maintenant au ciel, je suis dans le Cœur du Verbe glorifié. Depuis dimanche, le 25 février, j'éprouve un état d'âme nouveau. (p. 210)

Le passage du « Cœur de chair » au « Cœur du Verbe glorifié », premier pas vers une abstraction explicite que les chapitres XVII à XIX avaient déjà amorcée, implique la dissolution des principaux repères terrestres (les parents, la vie en communauté, etc.), créant l'impression que, thématiquement parlant du moins, l'univers matériel est de plus en plus lointain : « Dans ce que je comprends si clairement, les sens sont complètement bannis. Pas de figures, pas de substance matérielle. » (p. 210). En évoquant qu'il n'y a plus rien de tangible, la narratrice se sert du silence (métonymiquement lié au fait que les sens soient bannis) pour prouver son incapacité à interpréter humainement la Parole, ce qui l'oblige à écrire son *Cantique* d'une autre façon. Malgré cette insistance sur le silence, il est intéressant de remarquer que le terme « Verbe » est dorénavant privilégié. Ainsi, en entrant au « Cœur du Verbe glorifié », Dina vit en quelque sorte à l'intérieur même du langage divin. Le degré d'abstraction de la métaphore constitue un véritable appel à l'interprétation et stimule le questionnement lectoral. Qu'est-ce que le Cœur du Verbe glorifié ? le langage de Dieu qui n'a plus besoin d'être entendu puisqu'il est, de son centre, habité ? Ce qui semble évident, c'est que d'objet englobé le Cœur devient lieu englobant.

Dans la seconde phase, l'objet « Cœur » était davantage associé à la Parole de Dieu intériorisée grâce à la prise d'une nouvelle identité (rappelons-nous « La substitution des Cœurs », p. 123). L'identification d'une toute nouvelle dynamique déplace la portée signifiante de cet objet vers un lecteur qui saura l'interpréter. Si la narratrice avait initialement reçu le Cœur, donc si la Parole semblait lui venir de l'extérieur, la substitution l'aura obligée à changer de place afin d'habiter le Cœur en son centre. Les deux tableaux suivants présentent le déplacement en question.

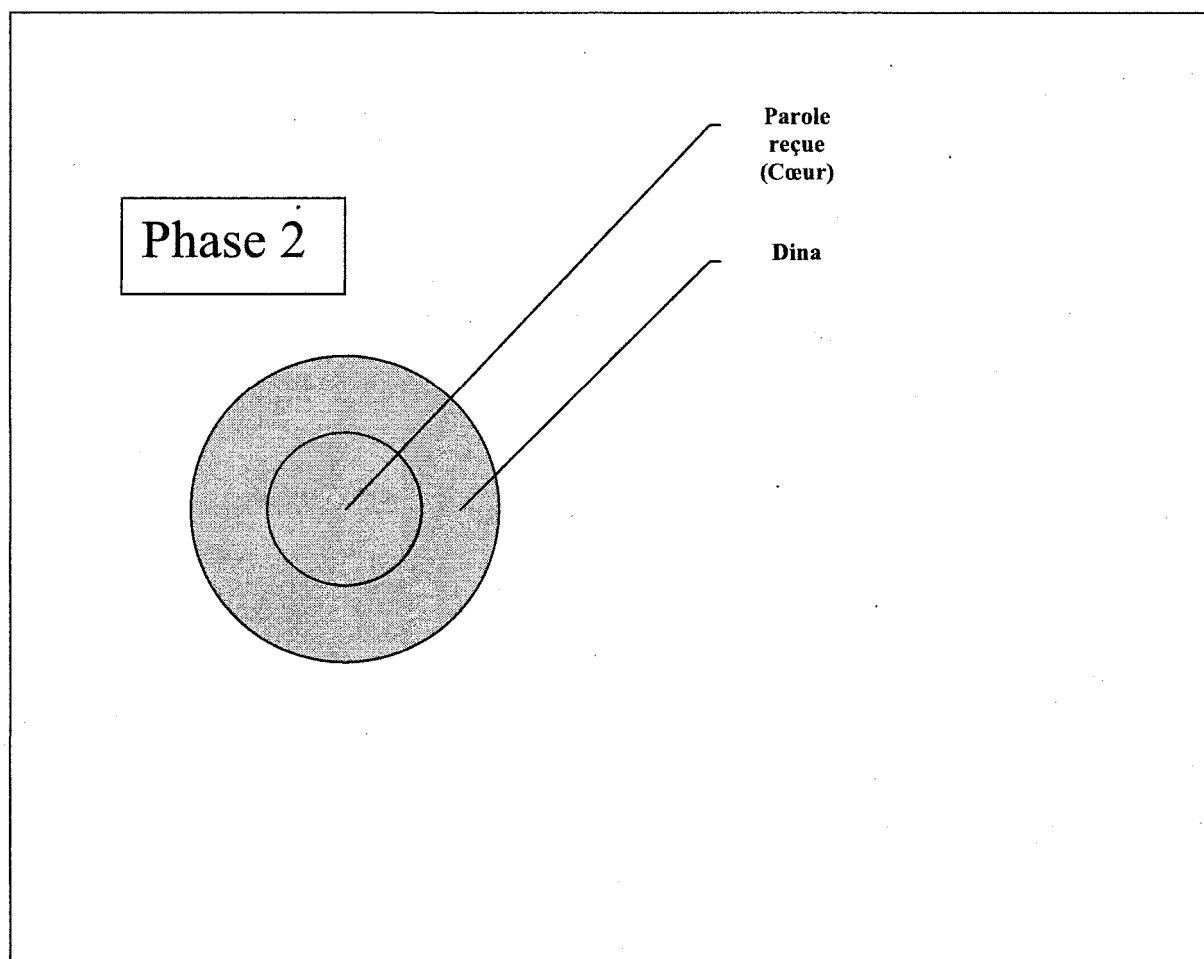
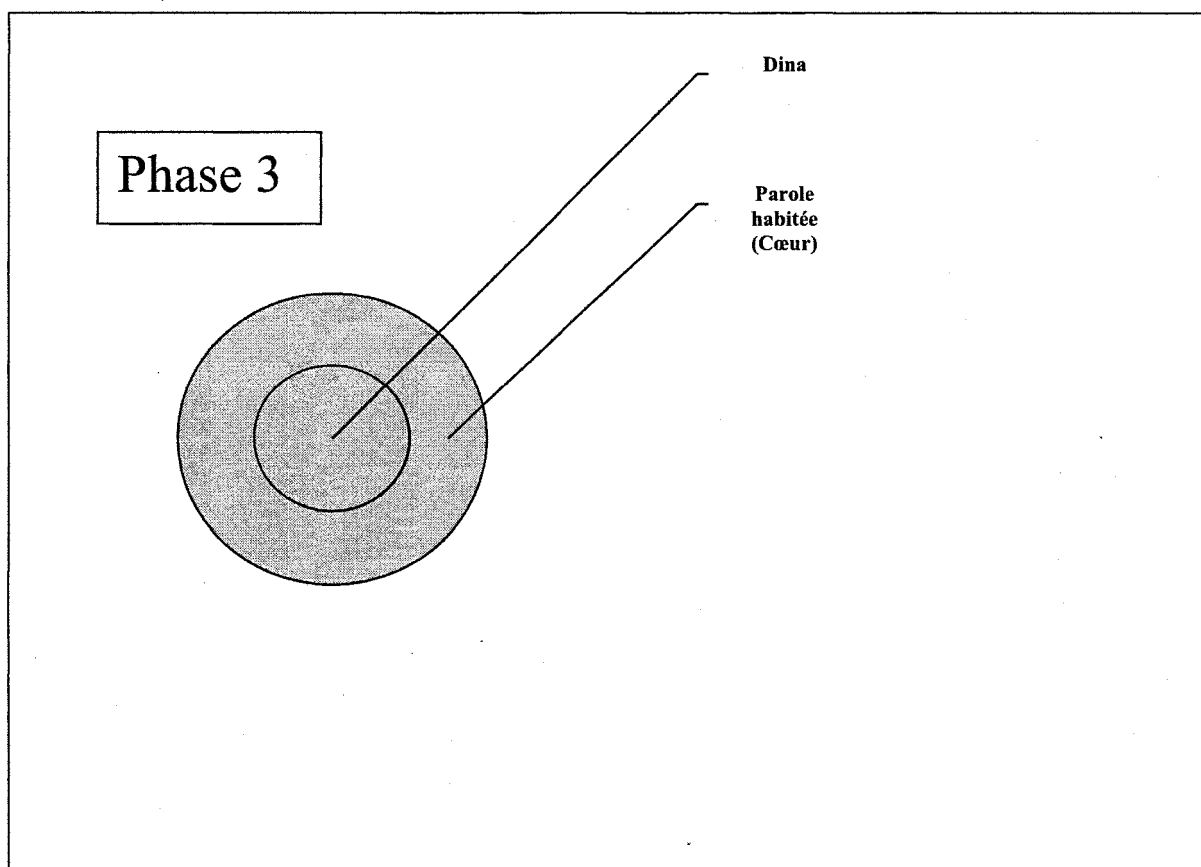
Tableau 9 : La Parole reçue

Tableau 10 : La Parole habitée



Ces schémas illustrent notre propos en montrant que la nouvelle stratégie est basée sur une inversion des éléments : l'englobant devient l'englobé et vice-versa. En habitant le centre, Dina prend en quelque sorte la place jadis occupée par le Cœur. En ce sens, elle s' imagine ne plus avoir besoin d'interpréter une Parole donnée comme venant de l'extérieur, puisqu'elle en fait partie, puisqu'elle l'est devenue par la substitution. Le contenu du texte, soit l'apprentissage d'une âme consacrée dont la foi garantit toujours l'atteinte de nouveaux sommets spirituels, devient ainsi le principal enseignement à diffuser.

Concrètement, le chapitre XXII, où la narratrice tente de se convaincre une fois encore de sa prédestination en faisant valoir qu'elle a été choisie pour mener une mission d'écriture, est capital. Le lien entre une écriture du « silence rompu » et un tiède à sauver nous amènera à supposer, dans les prochaines pages, qu'il s'agit d'écrire pour transposer un enseignement salvateur. En tenant compte de cette ambition scripturale, il est donc pertinent de se demander comment l'énonciatrice, que l'on sait toutefois issue d'une communauté enseignante (les Jésus-Marie), s'est mandatée d'une telle mission. Les premières traces d'un élément de réponse sont suggérées dans un fragment, c'est-à-dire les pages 212 et 213, que nous suggérons de lire comme un moment-clé du *Cantique*. Dina élabore effectivement sa réponse dans un raisonnement en trois temps.

Dans un premier temps, elle met son écriture sur la sellette en modifiant certains paramètres discursifs favorisant l'établissement d'une nouvelle dynamique signifiante. D'un côté, la forme impersonnelle est utilisée pour reformuler des propos précédemment tenus:

Pour que Dieu puisse verser à profusion ses grâces dans une âme humaine, il faut qu'il trouve Jésus vivant en elle. La capacité d'une âme est trop limitée pour recevoir l'océan des bienfaits infinis ; mais Jésus, l'Immensité, substitué au limité, peut satisfaire en quelque sorte le désir immense de son Père céleste.

Pour devenir un abîme capable d'être envahi par l'Infini, il faut d'abord, dans le domaine spirituel, l'anéantissement absolu de l'être humain (1) ; ensuite la substitution de Jésus en cet être humain (2) et l'abandon parfait et continu de l'âme à la volonté du divin Agissant. (3) (p. 212)

En ayant recours à une focalisation omnisciente, elle procède à un changement de tonalité, de sorte que le discours lyrique et exalté auquel elle nous a habitués cède momentanément sa place à celui relativement sobre et raisonné d'un exposé informatif. Il s'agit d'une reprise de ce qu'elle ne cesse de chercher à dire depuis le début, mais une reprise qui se veut maintenant « objectivée » et généralisée, puisque par la dépersonnalisation elle met à l'avant-plan l'idée de ne plus être la seule personne concernée par le contenu et crée une impression de neutralité professorale. D'un autre côté, il est aussi possible de constater que les deux parties de cet extrait se « répondent ». Dans la première, l'énonciatrice fait un constat invérifiable humainement (l'âme, trop limitée, doit tenir Jésus vivant en elle, afin que ce dernier puisse exaucer les désirs du Père) et propose donc une ouverture vers la transcendance. Dans la seconde, elle souligne trois actions précises permettant de le justifier: « l'anéantissement », « la substitution » et « l'abandon » sont les opérations nécessaires pour devenir un « abîme », manière d'exaucer les désirs du Père, comme Jésus le fait lui-même en restant « vivant » dans une âme (en l'occurrence, celle de Dina). Ces trois actions établissent une évolution qui assure leur complémentarité : « l'anéantissement », qui mène à la « substitution », trouve ultimement sa résultante dans « l'abandon de l'âme », et c'est du moins ce que la narratrice a illustré en reprenant, au chapitre XX, son devoir; ainsi, elle cautionne son affirmation humainement invérifiable en référant à son expérience personnelle, forcément humaine, précédemment écrite. Partant, même si elle évite la première personne au profit de la troisième, elle fournit suffisamment d'indices thématiques pour que nous puissions interpréter l'extrait comme une réécriture de situations vécues depuis le début de la troisième phase:

1. « l'anéantissement absolu de l'être humain » (la descente en enfer afin de conscientiser le « rien » qui le définit) ;
2. « la substitution de Jésus en cet être humain » (l'acceptation du silence comme acte de foi) ;
3. « l'abandon parfait et continu de l'âme à la volonté du divin Agissant. » (la mission en voie d'être formulée).

En organisant un discours où elle semble moins laisser parler sa subjectivité propre, elle met en place une énonciation impersonnelle qui arrive presque à nous persuader d'une absence de locuteur. La nouvelle façon de représenter une expérience déjà écrite détermine alors un déplacement de la visée initiale: il ne s'agit plus (dans cette séquence) de raconter sa prédestination à la sainteté, mais de valider que ce qui a été écrit est exact, sous le couvert que la Parole « discursivée », substitut humain du silence de Jésus devant être comblé, est cautionnée par le transcendant. Par la reprise, Dina attire l'attention sur le fait qu'elle est « l'être humain » pointé par l'énoncé, camouflant son rôle d'énonciatrice au profit de celui d'héroïne, selon la technique utilisée dans les colloques; cependant, elle incarne seule la « voix » indicible qui fait d'elle le principal centre d'intérêts. En général, le champ lexical exploité (« anéantissement absolu », « substitution », « Jésus », « acte de foi », « abandon parfait », « âme », « volonté du divin Agissant »), qui rappelle le vocabulaire théologique des écrits mystiques célèbres, contraste de l'ensemble et paraît être le produit d'un transfert de connaissances, certes rapportées par un scripteur anonyme mais inspirées par le « divin Agissant » dont un « rien » est l'instrument désiré. En arrivant à transformer son expérience en leçon spirituelle, à la manière dont la « voix » lui

enseignait précédemment la sainteté (dans la phase deux), Dina, professeure, assume manifestement cette voix.

Dans un deuxième temps, elle attire l'attention sur une mission qui lui est confiée et crée une insistance sur le silence qu'elle est en mesure de faire parler, puisque Jésus s'est substitué à son être. Pour ce faire, elle opte de nouveau pour le style direct:

Mon doux Maître, à ma place [le disant pour moi, se substituant à moi dans le dire], dit à son Père (toujours dans le silence, je ne peux m'exprimer autrement) :

Mon Père, me voici pour faire votre volonté. Père, l'heure est venue, accomplissez vos desseins en moi. (p. 212).

2 février.

Accomplissez vos desseins en moi,

dit Jésus à son Père. Je comprends qu'il s'agit de ma mission. Dieu m'a choisie par amour, il m'a donné une mission pour sa gloire à lui seul. (p. 212)

En pratique, c'est « je » qui prend la place de Jésus, qui le « remplace » auprès de Dieu et qui devient donc son substitut auprès du Père. « Je » s'autoproclame alors le « transit langagier » du Père, c'est-à-dire sa « Parole » forcément humaine et devant être communiquée¹⁹⁴. En quelque sorte, Dina évoque la possibilité d'être cette âme qui est maintenant amenée (sans trop avoir su où cela allait la mener, d'où son égarement humain passé) à pouvoir raconter que les trois actions précédemment énoncées

¹⁹⁴ Il est à noter que dans la phase deux, cette fonction était assurée par Jésus.

(« anéantissement », « substitution », « abandon ») l'obligent à prendre acte de sa mission consistant à prendre la place de Jésus, car tel est le désir du Père. En comprenant que ce qu'elle avait écrit était déjà inscrit dans la volonté divine (« Je comprends qu'il s'agit de ma mission »), elle assume également la possibilité que son écriture soit corrélative à la mission du Fils, « Verbe » de Dieu, devenue la sienne. Puisqu'elle s'est abandonnée au « divin Agissant », c'est-à-dire comme elle a l'impression d'être prise en charge par la divinité dont elle constitue la « main », l'énonciatrice entend montrer qu'elle est autorisée à rapporter un discours véhiculant un savoir crédible. Entendu qu'elle est également portée par une pratique scripturale assidue (ainsi qu'en témoignent les deux premières phases) et une spiritualité assumée jusqu'à l'ascèse, l'écriture peut à juste titre être qualifiée de « pratique ascétique ». Confortée par la compétence acquise (la substitution), la main d'écriture n'est donc pas limitée à simplement narrer une série d'expériences biographiques, mais elle peut organiser un discours répondant à une nouvelle dynamique chapeautée par l'exécution d'un plan divin dont elle ignore, pour le moment, l'issue. Ce qui revient à entendre que l'abandon, en termes humains et langagiers, c'est l'attitude que doit assumer tout humain prenant la parole... Il lui faut ainsi faire confiance à l'interlocuteur dont il ne peut se passer.

Dans un troisième temps, la narratrice affirme qu'elle ignore les plans célestes, mais sait toutefois que ces derniers sont exclusivement voués à la gloire de Dieu (« Dieu m'a choisie par amour, il m'a donné une mission pour sa gloire à lui seul. Quelle est-elle selon les plans divins ? –Je l'ignore. », p. 212). Elle est cependant convaincue que le substitué

prie en elle : « Père, ne permettez pas qu'aucun de ceux que vous m'avez donnés se perde. » (p. 213). En priant pour que ceux qui ont été donnés ne se perdent pas, c'est-à-dire le groupe d'âmes consacrées dont elle constitue un élément, elle fait entrer en conjonction les deux premiers temps de son raisonnement (l'écriture et la mission) avec ce troisième qui s'avère tout autant complémentaire qu'essentiel: l'identification du récepteur, personnifié par le groupe cible à qui devrait justement profiter cette mission. Puisqu'il s'agit d'un journal spirituel écrit par obéissance (qui sera nécessairement lu), outil d'humilité grâce auquel un « rien » expose les soubresauts de sa conscience, d'abord pour lui-même, puis pour un éventuel lecteur empirique, l'écriture engagerait donc Dina à travailler pour un tiède externe (une âme consacrée pouvant se perdre). La compétence énonciative dès lors actualisée rend possible l'idée que le locuteur concrétise la relation entre son projet de *Cantique* et l'écriture en en faisant une mission destinée à réparer un manque : le sien, entendre pour croire, puis celui de toutes les âmes consacrées qui sont invitées à reconnaître le leur.

De prime abord, la séparation du corps et de l'âme, amorcée au chapitre XXIII (« C'est comme si mon âme n'avait plus de relations avec mon corps. », p. 219), est un événement qui, en plus d'engager nettement la spiritualisation de l'écrit, a une incidence marquante pour la suite. L'écriture de ce segment permet à Dina d'insister sur la thématique du corps spiritualisé sur Terre (habité par Jésus –le Cœur, le Verbe) et de l'âme corporalisée au Ciel (qui habite le Cœur –Jésus, le Verbe), double oxymore suggérant toutefois sa possibilité d'écrire les grâces trinitaires reçues, même si le langage constitue

un pauvre outil terrestre pour en rendre compte ; d'ailleurs, la narratrice qui voit Dieu par les yeux de Jésus (p. 218), qui « contemple avec le regard du Cœur de Jésus » (p. 219) et qui dans le Cœur de la Très Sainte Trinité « goûte l'Infini » (p. 223) ne peut faire autrement que d'insister sur l'inefficacité des mots pour traduire ses perceptions spirituelles : « Les mots de disent rien. Que puis-je écrire ? Et pourtant je le dois par obéissance. » (p. 223) À tout le moins, en évoquant cette séparation elle met l'accent sur la nécessaire absence de corps permettant à l'âme d'habiter le Cœur et de continuer à écrire sans entrave terrestre. Rappelons qu'en descendant en enfer, l'énonciatrice a pu identifier sa propre tiédeur (en effet, elle a manqué d'humilité en croyant avoir la « Parole infuse »), ce qui l'a amenée à constater qu'elle devait devenir, comme le Maître lui en avait fait part (p. 106), effectivement « rien » (p. 213). En rendant maintenant compte de cette séparation, qui s'effectue en deux temps (d'abord partielle, au chapitre XXIII, puis complète, au chapitre XXIV), Dina fait effectivement valoir que « l'abandon parfait et continu de l'âme à la volonté du divin Agissant », résultante de la substitution et de l'anéantissement, est l'habileté qui lui fait mener sa mission scripturale en faisant fi de tout désir humain.

En somme, le raisonnement en trois temps que nous venons d'analyser met à jour l'un des impacts de la transformation énonciative actualisée dans et par la troisième phase. Il semble ici pertinent d'effectuer une brève synthèse de l'efficacité dudit raisonnement. D'une part, dans les deux premières phases du texte, Dina fantasmeait une écriture autonome dont elle aurait souhaité s'effacer. Elle rêvait donc d'une énonciation où le

« écris toi-même » serait effectif. Ainsi que nous l'avons constaté, cette impossibilité langagière a confronté la narratrice à une impasse : elle n'est pas morte tel qu'elle l'avait imaginé, échec donc dans sa tentative d'encoder humainement la Parole. Cette attitude l'a alors poussée à prendre conscience de sa tiédeur et à changer son rapport à l'écriture. D'autre part, la poétisation opératoire dans la phase trois réoriente la dynamique énonciative. Ayant acquis imaginairement dans et par l'écriture (l'extrait analysé, p. 212-213) la conviction que Jésus « parle » lorsqu'elle écrit (acte de foi), l'énonciatrice accepte de tenir un discours humain orienté vers un pair à qui elle pourrait enseigner quelque chose (ce qui se précisera davantage à mesure que nous progresserons dans l'analyse de la phase 3). Elle occupe ainsi la fonction d'énonciateur rapporteur, croyant que ses mots ne servent plus strictement à décrire une expérience vécue, mais plutôt, lors de larges segments discursifs, à constituer le relais d'un enseignement à communiquer. Par son Jésus substitué, par cette substitution dont elle a « réellement » compris le principal enjeu langagier, elle doit tout simplement consentir à s'accepter humaine, langagièrement parlant, et à amener ce lecteur à reconnaître qu'il est également le destinataire d'une mission *originant* du divin, dont l'acte de foi (l'écriture) d'une âme jadis tiède (la locutrice), mais dont la foi est dorénavant inébranlable, du moins assez pour se faire le substitut de Jésus auprès du Père, permet la concrétisation. Le travail de Dina, un « rien » à la responsabilité immense (« Ma responsabilité est immense ; son poids ne m'accable pas parce que je suis rien et que ma foi est la foi de Jésus ; », p. 213) vise donc à faire de son écrit l'objet d'un don pour un tiers, à condition, bien entendu, que ce tiers la considère comme une donatrice. Si dans la phase 2, elle vivait grâce sur grâce en se faisant la

donataire des multiples dons accordés par les divinités (Cœurs, oraison, contemplation, etc.), la substitution rend maintenant possible qu'elle prenne la place du donateur.

4.2.2 Libération du sens (XXIV à XXX)

En vertu du mode épидictique par lequel un discours construit et diffuse un modèle à imiter, cette deuxième partie de la phase 3 met tout en œuvre pour qu'un enseignement spirituel soit encodé par un locuteur, ce modèle qui s'en reconnaît la compétence malgré le silence de Jésus. Passant d'un état contemplatif à l'action, la narratrice tente de se convaincre qu'écrire, pour sauver les âmes qui ne sont pas assez ferventes, constitue la mission qu'elle doit accomplir à l'aide de ses deux principaux adjuvants : Jésus (le Verbe) et Marie (l'accès). Le journal spirituel déploie alors une argumentation par laquelle le sujet de l'énonciation propose, à un tiède interpellé, une ouverture vers la transcendance ; l'indicible Parole peut donc être imaginée, non comme possible à encoder, puisque « le silence est plus éloquent que les mots » (p. 215), mais tout simplement comme « existante » au-delà d'un langage qui a le mérite de lui servir d'approche, par un être humain à la foi paraissant inébranlable (*ethos*). L'enseignement, qui saura gagner « le salut et la sanctification des âmes » (p. 322), sera davantage crédible et aura beaucoup plus d'impact si le locuteur se montre apte à « rapporter » le Verbe, indice que cette Parole peut être incarnée par un sujet la reconnaissant comme telle. Comment écrire en cessant d'être un corps désirant (qui manque de ferveur) puisque la substitution s'actualise au fil des mots? Il faudra que la mystique montre, dans les chapitres XXIV à XXX, qu'elle consent

effectivement à être « rien » et que, parallèlement, elle sache laisser toute la place à son âme fusionnée au Verbe qui écrit.

Au chapitre XXIV, afin de préparer l'annonce « officielle » de sa mission qui sera concrètement lancée au chapitre suivant, la narratrice assure une définition de l'amour de Jésus. Cette leçon devrait servir à définir l'essentiel, soit la nécessité d'aimer Jésus à la condition de vraiment comprendre l'enjeu d'un tel amour, c'est-à-dire l'acceptation joyeuse de la croix, de la souffrance. Une insistance sur le désir de « convaincre les âmes », qui revient à trois reprises dans ce chapitre, ne peut qu'impliquer, implicitement cela est vrai, un écrit sachant déployer tous les moyens pour y arriver. Aussi, dans un premier temps, Dina voudrait « convaincre toutes les âmes que l'amour divin, c'est le bonheur, la joie, la félicité. » (pp. 225-226). Afin de montrer qu'elle sait pertinemment de quoi elle parle, elle se fait elle-même l'exemple à suivre en laissant Jésus désirer pour elle la « plénitude de l'Amour » (p. 226), ce premier idéal d'une série de trois. Le « rassasiement de l'Amour infini » (p. 236) et le « rassasiement de tous les attributs infinis de l'éternelle et très adorable Trinité » (p. 242), soit les deux autres éléments de cette série, impliquent encore l'idée de gradation. Ce qu'il est important de retenir de ce premier idéal est qu'il suppose l'étape initiale d'une « volonté divine parfaitement accomplie. » (p. 227) permettant au Très-Haut de se « satisfaire en se déversant dans son Fils infini. » (p. 227). Or, ce Fils, substitué en Dina, le Verbe, pourrait langagièrement agir puisqu'il constitue l'objet même de cette satisfaction divine humanisée ici par l'écriture. Par la suite, en évoquant la délivrance complète de l'âme (« parfaite » et « continuelle »), la narratrice

écrit une étape complémentaire le 2 mai 1925: « j'ai senti mon âme dégagée de tout lien humain. [...] Je suis libre... Je ne puis expliquer le vrai sens de ces paroles. » (p. 225) Séparée du corps, l'âme peut « vivre au ciel, vivre là sans se retourner un moment vers la terre [...] » (p. 227) et être « constamment en présence de la Trinité adorable. » (227), et... écrire! Dans un deuxième temps, elle profite ainsi du privilège acquis pour affirmer, sous la forme d'une interrogation rhétorique, qu'elle doit encore convaincre les âmes: « Que ne puis-je convaincre toute les âmes timides et craintives de l'immensité de sa mansuétude ? » (p. 228). Cette transition entre la séparation complétée et le besoin de convaincre fait entrer deux éléments dans une relation explicite : c'est parce qu'elle s'est abandonnée à la satisfaction du Père, rendue possible grâce à la séparation obtenue dans l'abandon, qu'elle devient le « réceptacle » du « Fils déversé », c'est-à-dire du Verbe. L'accomplissement de la parfaite satisfaction passe donc par l'écriture, puisqu'il faut « convaincre [les âmes] de la mansuétude ». L'utilisation de la première personne du pluriel précise alors qui sont ces âmes « timides et craintives » devant être convaincues:

Notre vie devrait être une continuelle action de grâces, un prélude joyeux au cantique de la louange éternelle. Le divin Maître cherche des âmes joyeuses, partout dans le monde, mais il veut, à plus forte raison, toutes les âmes consacrées, celles qu'il s'est choisies pour le consoler [...] Que veut-il de nous ? Écoutons et soyons fidèles [...](p. 228)

Dina se sert de cette précision afin d'inciter ces âmes à comprendre que Jésus veut être consolé et qu'elles devraient à leur tour s'abandonner totalement en souffrant joyeusement, car la souffrance contribue à la plénitude de l'Amour (elle saura d'ailleurs le montrer un peu plus loin, à partir du chapitre XXXI). L'énoncé est une fois de plus structuré en deux

temps complémentaires : un problème au conditionnel (« Notre vie devrait être une continuelle action de grâces » suppose que les âmes ne servent pas avec joie) trouve sa résolution au présent (« Écoutons et soyons fidèles »). L'apprentissage de son « sourire à l'Amour » (p. 228), possible si elle se laisse absorber par l'Infini, lui permet encore d'insister sur l'impossibilité de traduire ce qu'elle comprend : « le mot sourire n'est qu'une expression imparfaite, un faible bégaiement de l'état que je ne peux traduire ; » (p. 229). Ce faisant, elle suggère un parallélisme entre l'outil langagier fort pauvre dont elle dispose et ce désir du Père qu'elle est cependant en mesure d'accomplir, grâce au Cœur habité qui l'anéantit et qui couvre sa pauvreté de mérites. Si le langage est pauvre, vérité énoncée, il n'en reste pas moins qu'il l'est en comparaison avec ce qui devrait être réellement dit, vérité suggérée, référent à interpréter. Dans un troisième temps, le 18 juin 1925, elle rapporte d'ailleurs ce dont Jésus (« Je ») aimerait convaincre les « âmes timides et craintives », y allant d'une envolée lyrique et persuasive:

Je voudrais donc faire comprendre à toutes les âmes, et surtout aux âmes consacrées, le **prix de la croix**. La douleur morale ou physique est une mine d'or éternelle ; c'est une flèche ardente que l'amour décoche du Cœur, de l'Infini pour consumer le cœur humain en la Divinité. La croix ! c'est le sceptre éblouissant de la Sagesse incarnée, le joyau co-rédempteur de la Vierge immaculée, la palme lumineuse des bienheureux. Si nous savions quel poids d'amour divin renferme chacune de nos croix, nous estimerions tant ce trésor infini que, ni le jour ni la nuit, nous ne pourrions cesser d'offrir à Dieu de brûlantes supplications pour l'obtenir et de délirantes actions de grâces pour l'en remercier. (pp. 229-230)

Les âmes qui craignent de souffrir, c'est-à-dire qui ne consentent pas joyeusement à la croix, devraient en comprendre le prix pour, à la suite de Dina, « délirer » des actions de

grâces. Techniquement, il y a des liens complémentaires à faire entre ce dernier extrait et deux tableaux écrits aux chapitres IX et XII. En effet, l'énonciatrice a précédemment eu recours à ces tableaux, première façon de convaincre, pour exposer le thème de la souffrance rédemptrice symbolisée par la croix. D'une part, le thème de la participation à la souffrance a été exploité par le tableau « La croix dans le cœur » (p. 107); d'autre part, par le « jeu de l'amour et de la croix » (p. 130) elle a aussi montré que ses souffrances n'équivalaient pas celles du Christ (« Mes souffrances, reprit enfin l'aimable Sauveur, ont une valeur infinie. Que valent les tiennes ? », p. 131), à moins qu'elle n'accepte de les unir aux siennes : « " Jésus, répondis-je avec bonheur, les miennes, je les unis aux vôtres et ainsi ma pauvreté est couverte de vos mérites infinis. " », (p. 131). Le désir de faire comprendre aux âmes le prix de la souffrance, en faisant usage du discours indirect libre plutôt que du tableau, connote non seulement sa compréhension parfaite du mystère, mais montre aussi qu'elle assume dorénavant, et humainement, une Parole qui était précédemment rapportée via lesdits motifs spirituels. L'utilisation de l'indirect libre s'avère être une façon pour actualiser la substitution, puisqu'elle engage la reformulation d'une Parole dans un écrit-substitut à travers lequel elle est toujours « agissante ». En outre, en évoquant plus loin que « Le Seigneur n'est pas compris ! Non le Cœur si tendre et si bon de l'Époux adorable n'est pas connu ! » (p. 230), Dina maintient que, effectivement, la fidélité des âmes appelées est défaillante ; elle présume aussi qu'elle « connaît » le Cœur, puisqu'elle est en mesure d'affirmer que ce dernier « n'est pas compris » et que, pour sa part, elle en a saisi le désir secret (« Que veut-il de nous ? Écoutons et soyons fidèles [...] »). Un Cœur dont les lois restent à découvrir et une écriture

qui se fait grâce à la volonté divine constituent deux éléments contextuellement interdépendants : pour l'énonciatrice, il faut donc déjà écrire pour faire connaître le Cœur aux tièdes ignorants.

Le 19 juillet 1925, prétextant que « *La plénitude de l'Amour* » ne [la] contente plus [...] » (p. 236), Dina définit son nouvel idéal qui l'amène un cran plus loin dans la Trinité: « Le rassasiement de l'Amour infini ! » (p. 236). Comment entend-t-elle rassasier le Père malgré le fait que le démon la poursuit sans relâche ? Le 4 août 1925 (chapitre XXV), elle donne une réponse en arrivant enfin à se trouver une identité liée à sa mission: « je serai une petite mendiante d'amour : la voilà, ma mission! et je la commence immédiatement. Jésus, dans son immense charité, a besoin de se donner aux âmes; » (p. 238). Cette mission, analogue à la prière précédemment énoncée par la reprise du verbe « donner » (« Père, ne permettez pas qu'aucun de ceux que vous m'avez donnés se perde. », p. 213), nous incite à comprendre comment la narratrice pourra répondre à cette nécessité (« a besoin ») : en demandant à ceux qui ont été donnés à Jésus de le recevoir parfaitement, comme elle le fait par l'écriture de son *Cantique*. Il est intéressant de constater qu'à travers la découverte de cette mission la narratrice valide un peu plus, toujours en ayant recours à la transcendance, sa mission d'écriture apte à humaniser la Parole par sa foi seule, à « donner Jésus » aux âmes pour rassasier le Père qui l'a prédestinée à la sainteté. En tant que tel, l'acte d'écriture devient « action de mendier de l'amour » de par la substitution assumée, du fait que le « je » disparaisse momentanément, dirons-nous du fait qu'il crée l'illusion d'un gommage parfait grâce à l'utilisation de

l'indirect libre. En montrant que l'acte scriptural n'est pas son désir, mais celui du Père, la narratrice, dans un même geste, peut, par un acte de foi absolu, rapporter ce Verbe qu'elle reçoit comme un trésor, puisque « si l'on consent à mourir à soi-même [c'est-à-dire vivre la séparation], l'enveloppe se déchire et la divine Perle devient l'ornement précieux de l'âme. » (p. 239) Cette allégorie, qui associe le « centre » à un trésor, avait été utilisée sensiblement de la même façon au chapitre IX : « Saigner la nature en désirant l'humiliation, c'est déchirer sa main en cassant une dure noix ; mais c'est découvrir et goûter l'amande délicieuse de la joie pure. » (p. 107) « L'amande » se transforme ici en « Perle », alors que la « main » déchirée devient « l'enveloppe qui se déchire ». Dans les deux cas, la souffrance librement consentie (« l'humiliation » et le fait de « mourir à soi-même ») permet l'anéantissement de la nature humaine (la « noix » et « l'enveloppe ») favorisant la découverte d'un trésor, soit « l'amande » qui devient « Perle », et les satisfactions liées à l'abondance qu'il procure, c'est-à-dire la « joie pure » qui est aussi « l'ornement précieux de l'âme ». Par ailleurs, le Cœur, qui par convention se trouve au « centre », sera directement associé à l'idée de trésor¹⁹⁵. Effectivement, la relation est explicitement établie un peu plus loin dans le texte : « ce sont de toutes petites choses qu'elle me refuse et qui m'empêchent de lui donner tous les trésors de mon Cœur. », (p. 317), « Je t'ai donné tous les trésors de mon Cœur [...] » (p. 324), « elle déverse sur les âmes les trésors du Cœur de Jésus [...] », (p. 344), « laissez Marie, ma bonne Mère, donner tous les trésors du Cœur [...] », (p. 349). La « Perle », véritable trésor dans

¹⁹⁵ La croix est un autre symbole associé au centre et, par le fait même, au trésor. Ainsi la croix (métonymie du Cœur par l'idée de souffrance) avait transpercé le cœur de Dina, ce trésor (p. 107), et elle s'était également retrouvée au cœur (centre) du parterre des âmes privilégiée (p. 129).

« l'enveloppe », peut donc être directement adjointe au Cœur, centre de l'Être. Ce qui est étonnant, dans cette transformation de l'allégorie initiale, c'est que l'allusion au corps, présente dans la première (la « main »), est absente dans la seconde, ce qui ne manque pas de miser encore plus sur la disparition de ce corps. Si « l'humiliation » pouvait aider à trouver « l'amande », quitte à se « saigner », il fallait surtout apprendre à mourir à soi-même, soit souffrir beaucoup, pour déchirer « l'enveloppe » et trouver le Cœur.

Dans la première phase, celle qui réclamait que ses désirs soient exaucés (« Ô Jésus, écris toi-même ces pages [...] », p. 40 ; « Que cet acte d'obéissance me fasse comprendre davantage vos tendresses et mes misères, qu'il me consume d'amour pour vous [...] », p. 40) mendiait **auprès** de Jésus (destinataire) ; l'invocation directe sous forme d'apostrophe (« Ô Jésus ») et l'utilisation d'une tournure optative (« Que cet acte ») le garantissent. En mendiant désormais **pour** Jésus auprès des âmes, qui auraient tout avantage à faire comme Dina et à le « recevoir », elle fait en sorte que l'écriture soit la meilleure façon pour concrétiser sa mission divine. En affirmant qu'elle doit mendier de l'amour, elle permet par ailleurs d'établir un lien « attendu » avec le souhait un peu étonnant qu'elle prêtait déjà à la divinité, dans sa première vie (phase 2):

[...] parce que, dit-il, ces travaux sont de moi et non de toi. Tu n'existes plus, tu ne peux rien faire. L'inspiration et la facilité sont mes biens. Je me sers de ta main qui m'appartient pour redire aux âmes que je les aime d'un amour qu'elles ne comprennent pas, pour mendier leur amour, pour soulager un peu la soif de mon Cœur. » (p. 179)

Je veux, dit-il, parler, dans un écrit, de l'amour excessif dont mon Cœur est embrasé pour les âmes; je veux me plaindre d'être oublié, refusé; je veux demander de l'amour comme un pauvre supplie pour obtenir un

morceau de pain. Ah! je les aime tant, les âmes, et, si souvent, je ne suis pas compris et pas aimé! Non, l'Amour n'est pas aimé! (p.180)

Ces extraits font état que le Maître se sert de la main pour mendier (p. 178) et, par un écrit, réclame de l'amour (p. 180). La référence textuelle à ces colloques est l'indice d'un transfert rendant vraisemblable une mission *originant* du divin, puisque, depuis longtemps, « commandée » par la Parole; en écrivant pour mendier, l'énonciatrice montre qu'à travers son écriture du présent le Maître concrétise un désir énoncé antérieurement, laissant toujours planer l'idée « d'itinéraire » qui se poursuit, mais dont les ancrages remontent à longtemps. L'acte scriptural est aussi associé à la substitution en voie d'accomplissement; il peut être la façon idéale pour construire sa sainteté. En commençant « immédiatement » sa mission (« au ciel, **je serai une petite mendiante d'amour**: la voilà **ma mission!** et je la commence immédiatement. », p. 238), Dina montre qu'elle actualise, toujours au chapitre XXV, la Parole qu'elle avait précédemment rapportée, mais qu'elle n'avait pas « comprise » (trop obsédée qu'elle était par son propre désir de mourir, d'accéder au tout) et ajoute un autre élément rendant encore plus crédible sa prédestination.

Ainsi que nous pouvons le constater, l'écriture est le lieu d'une complémentarité : la narratrice en devenant « tout Jésus », en se donnant donc le rôle de donatrice de la Parole pour un tiers (les âmes), fait de son écrit le lien essentiel entre ces « âmes » à convaincre (« Que ne puis-je convaincre toutes les âmes », p. 228) et Dieu. Nous dirons bientôt qu'elle « incarne le Verbe ». Ce qu'implique devenir support langagier du Verbe, énonciativement parlant, et selon un principe de cohérence interne faisant bel et bien du

Cantique un texte, concerne la stratégie qui consiste, d'une part, à devenir imaginativement un lecteur tiède (ou montrer que l'on en a été un), à s'inventer dans l'écriture même un possible lecteur idéal sur le modèle de sa propre tiédeur antérieure (celle dont il était question dans la phase 2) et, d'autre part, à amener ce possible lecteur à se prendre à son tour pour le Dieu programmeur de toutes les existences, lui faire croire qu'il est en mesure, lui aussi grâce à sa foi seule, de se faire « Parole ».

La description que fait Dina de son assomption dans la Trinité entend rendre crédible son rôle de rapporteur du Verbe grâce à une analogie patente avec la Vierge Marie. Le terme « assomption » est ici utilisé à bon escient, car il souligne l'utilisation de l'argument par analogie pour faire entrer en interaction deux objets partageant des similarités : la nouvelle vie plus que parfaite du « je », qui décrit sa montée au cœur de la Trinité, et la symbolique que la théologie attribue généralement à l'Assomption de Marie¹⁹⁶. La symbolique de l'Assomption est relative à deux naissances: l'incarnation immaculée du Christ dans le monde et la renaissance de sa Mère qui passe, sans tache, à la vie éternelle¹⁹⁷. L'inébranlable foi de Marie, lui ayant permis de donner un corps de chair à Jésus, est à l'origine de son « enlèvement » (étymologie du mot « assomption ») de la vie terrestre, à la suite duquel il lui a été possible de passer corporellement dans le monde spirituel où elle continue à « collaborer » au plan divin en servant, pour l'éternité, de voie

¹⁹⁶ L'argument par analogie sert à établir des liens entre deux objets qui sont comparés parce qu'ils ont des similarités et, partant, des *dissimilarités*. Cet argument sera évidemment convaincant si les objets en question partagent plus de points communs que de différences.

¹⁹⁷ Il est essentiel que Jésus naisse d'une Mère humaine sans tache. Voilà pourquoi sa renaissance « corporelle » dans la vie éternelle vient une fois de plus garantir sa pureté tout en offrant à Jésus une parfaite matrice.

d'accès au Christ. En ce sens, la Vierge est non seulement la « matrice » originelle de Jésus, celle par qui a donc été enfanté le Verbe de Dieu, mais elle est également le portail à franchir pour retourner à Lui (« je voudrais lui consacrer toutes les âmes, car c'est elle qui nous conduit à Jésus; c'est elle qu'il faut laisser vivre en nous pour que le Christ se substitue à notre néant; c'est elle qui est le chemin le plus sûr, le plus court, le plus parfait pour nous élever jusqu'à l'Infini. », p 65)¹⁹⁸ Dans le même ordre d'idées, la mort attendue et ayant laissé place à un « Hélas! le quinze août [1924] a passé et Jésus m'a laissée sur la terre! (p. 193), puis au recommencement d'une « vie toute nouvelle d'amour » (15 août 1926, p. 282), et à l'écriture de la supplique « À la Vierge de l'Assomption » (15 août 1927, p. 335) sont d'autres occurrences par lesquelles l'analogie est filée. Bien évidemment, la forme même du journal spirituel favorise la mise en relief de la fameuse date, somme toute accentuée par son retour annuel, et incite à lui attribuer, comme le fait le locuteur, une connotation particulière. On peut donc affirmer que, dans le *Cantique*, Marie est toujours associée à la réalisation d'événements majeurs.

En suggérant une affiliation entre l'écriture de son itinéraire et certains actes attribués à la Vierge dans les Écritures, Dina table sur une référence religieuse (Marie) incontestable, du moins selon un topos de la foi catholique valorisé par la communauté

¹⁹⁸ Cette analogie était d'ailleurs initiée au chapitre III, d'abord quand Dina attirait notre attention sur l'une de ses dates fétiche, le 15 août: « le 25 mars ou le 15 août, fêtes de l'Annonciation et de l'Assomption de la Vierge, seraient pour moi des jours à jamais mémorables. [...] ce sont [...] les deux dates les plus solennelles de ma vie religieuse [...] », (p. 60); cette insistance, qui stimule le questionnement (pourquoi «des jours à jamais mémorables »?), est ensuite soutenue lors d'un moment clé du *Cantique*, soit au chapitre XV lorsque Jésus lui annonce que la date de sa profession coïnciderait avec celle de sa mort (à un an d'intervalle): « Tu vas faire profession; et puis, un an plus tard, aussi le 15 août, en la fête de l'Assomption de ma Mère, je viendrai te chercher par la mort. » (p. 155).

d'où elle est issue (Jésus-Marie), celle-là même qui constituera son premier lectorat. En tout cas, cette analogie que nous établissons entretient au moins deux points de similitude avec sa façon de concevoir son nouveau rôle de scripteur: comme la Vierge, son éternité est commencée dans la « chair » suite à un acte de foi que nous avons identifié comme le moteur de l'écrit (accepter d'écrire malgré le silence) ; à l'image de la Mère, elle sert aussi d'accès à Dieu en se faisant le rapporteur de son Verbe pour le plus grand bien de l'humanité. Si, toujours selon les Écritures, Marie a littéralement enfanté le Fils, Dina lui redonne spirituellement vie en écrivant, c'est-à-dire en mendiant l'amour et en participant dans l'écriture à la rédemption. D'ailleurs, dès l'introduction (phase 1) elle désirait déjà laisser Marie agir librement en son âme afin de « mieux favoriser » l'action de Jésus (p. 40) qui l'avait « anéantie », allant même jusqu'à lui dédier, tout comme au « Maître », son travail d'écriture (p. 40). Aussi, dans la phase deux, elle garantissait également ce rapprochement avec la Vierge en établissant une série d'occurrences qui valident, en trois, la pertinence de figurer ainsi son itinéraire. Parmi celles-là, on peut recenser les six exemples suivants :

1. « le manteau protecteur de la Vierge bénie [...] dès l'ouverture du mois de Marie » (p. 41) l'enveloppait à sa naissance ;
2. ses études classiques (chez les religieuses de la Congrégation de Notre-Dame) étaient présentées comme une « attention délicate de la Sainte Vierge qui voulait [la] faire recevoir sa formation en dehors du foyer familial au sein d'une Congrégation qui lui est particulièrement dévouée. » (p. 51) ;

3. adolescente, elle se livrait à Marie en s'y abandonnant totalement, ce qui pouvait assurément lui garantir une nouvelle existence dans la Trinité :

« Je me livrai entièrement à la Sainte Vierge par la pratique de la dévotion parfaite, dite *Secret de Marie*, selon l'esprit du bienheureux Louis-Marie Grignon de Montfort. Cet abandon total de moi-même et de mes biens à la Reine du ciel me donna beaucoup de consolations. [...] je voudrais lui consacrer toutes les âmes, car c'est elle qui nous conduit à Jésus; c'est elle qu'il faut laisser vivre en nous pour que le Christ se substitue à notre néant; c'est elle qui est le chemin le plus sûr, le plus court, le plus parfait pour nous élever jusqu'à l'Infini. » (p. 65);

4. en recevant le Cœur de Marie (« et mit à la place [...] le Cœur Immaculé de Marie -p. 123) elle pouvait agir comme elle : « Depuis ce moment, j'ai agi, aimé avec le Cœur [...] de ma sainte Mère. » (p. 123);

5. en apprenant qu'elle mourrait bientôt, elle référait explicitement au mystère de l'Assomption:

«En la fête de l'Assomption de Marie ! Quel privilège ! En méditant ce mystère glorieux du *rosaire* à la récitation du chapelet, ou bien à la vue d'un tableau qui représente l'envolée de la Sainte Vierge vers l'Amour infini, je pense à l'instant radieux où je la verrai, ma Mère » (p. 155)

6. son futur couronnement¹⁹⁹ était suggéré par un tableau : « Ce fut ensuite une magnifique couronne; il ne me la remit pas. Il me semblait la voir... des anges la tenaient près de moi » (p. 186)

La ressemblance tient finalement au fait que les deux se sont mises inconditionnellement au service de la Parole de Dieu, la première en acceptant d'être la matrice à l'origine de son corps de chair, la seconde en devenant le rapporteur, donc en lui offrant un espace scriptural pour vivre ce qu'on pourrait métaphoriquement nommer « une incarnation langagière ». Comme la Mère, la narratrice prend peu de place, mais elle tient un rôle essentiel dans l'écriture, car elle donne accès aux trois principaux visages de Jésus: alors que le « Maître » (« Bon Maître, Vierge sainte, je vous dédie ce travail; je vous

¹⁹⁹ En vivant son Assomption, Marie est couronnée au Ciel.

l'abandonne. », p. 40) et « l'Époux » (« Je demande à Marie, ma bonne Mère, de présenter ma corbeille à mon divin Époux. », p. 156) l'anthropomorphisent en en faisant un dictateur aimant, le « Verbe » (« Maintenant, **au ciel**, je suis dans le Cœur du Verbe glorifié. », p. 210) est davantage associé à sa dimension langagière, de par la définition qu'on prête au terme (« Parole (de Dieu) adressée aux hommes. [...] Dieu, en la seconde personne de la Trinité (le Fils) »²⁰⁰). Cependant, la référence à un Jésus d'abord présenté à partir de caractéristiques humaines est indissociable de la fonction langagière à laquelle nous l'astreignons, et nous pourrions même ajouter qu'elle la sert. Contextuellement, les premiers (le Maître, l'Époux) permettent notre interprétation du troisième (le Verbe) par au moins un des éléments qu'ils partagent, c'est-à-dire le fait qu'ils réfèrent tous les trois au « Fils » (élément commun); en ce sens, le troisième pourrait être considéré comme une métaphore des précédents : le Verbe, c'est-à-dire le Fils, est donc à la fois le Maître et l'Époux perçus dans leur dimension langagière, écrite. L'humanité de Jésus viendrait ainsi concrétiser sa « nature » langagière et nous permettrait de l'imaginer comme un « objet » rapportable par l'entremise de la narratrice à qui il s'est substitué.

Comme ce langage ne peut être qu'humain, l'incarnation du Verbe dans l'espace scriptural pourrait être entendue comme ceci:

1. La Parole de Dieu est nécessairement celle que lui prêtent imaginativement les hommes afin de lui donner une forme langagière qui soit communicable ou afin d'en rendre l'écriture possible en l'absence d'un interlocuteur.

²⁰⁰ Le Petit Robert

2. L'écriture du *Cantique* n'est pas une transposition de la Parole de Jésus ou du Verbe²⁰¹, mais l'expression de son supposé « effet » à travers une substance concrète, un énoncé. Elle peut donc constituer un équivalent langagier de cette Parole dans la perspective où seule la foi d'un interprète est en mesure de combler le vide en liant la cause (la Parole) à l'effet (l'écriture), en accordant donc aux unités en place la fonction d'indice *trans*, d'où l'importance que l'énonciateur soit considéré comme un modèle (aspect épictique), puisqu'il est le sujet de l'énonciation.

L'indicible est donc imaginé comme existant, mais à condition d'en assumer soi-même la mise en mots et d'ainsi montrer qu'on est un parfait témoin par notre foi. C'est la raison pour laquelle la narratrice insiste tant sur le fameux silence « divin » à partir du chapitre XXI (« Le silence! Quelle fontaine d'allégresse! », p. 207). Ce silence laisse d'ailleurs toute la place au verbe « humain », que Dina imagine comme la Parole, ou le substitué (Jésus). Ainsi que nous l'avons précédemment supposé, « mendier de l'amour » revient à se faire Parole pour « sauver ». De plus, à travers le *Cantique d'actions de grâces*, et l'unique voie narrative qui en assume l'énonciation, il s'agit d'arriver à croire que le sujet écrivant est digne de rapporter humainement cette Parole. Le fait que cette dignité soit montrée (construite) comme vraisemblable pourrait nous amener à imaginer que le langage humain puisse communiquer les « vérités du Cœur » dont l'énonciatrice est inspirée, ce qui pourrait éventuellement être en mesure de lui attribuer la sainteté. En outre, la distance qu'elle supposait dans la seconde phase, celle-là même qui l'a amenée à constater sa tiédeur et qui légitimait une façon particulière d'écrire, notamment ses colloques, se trouve abolie par une discursivité orientée différemment, puisque répondant à une autre finalité. Il est à noter que cette conception d'une Parole provenant de l'extérieur, c'est-à-dire reçue et encodée par l'énonciatrice, disparaît en même temps que la duplicité qui la séparait de la

²⁰¹ Dina l'a démontré en interprétant humainement le colloque de sa mort.

divinité: à un niveau strictement langagier, c'est la conscientisation de « l'Union » qui marque la substitution et qui fait donc du langage, utilisé à la fois comme mode d'expression de cette union et comme outil pour rejoindre un tiers absent, le support de la Parole supposée et s'actualisant « humainement » à travers la trajectoire scripturale. L'avènement d'un unique sujet écrivant implique, imaginativement du moins, que seul Jésus substitué écrive, et que Marie, incontestable adjuvant, en facilite l'accès. Nous verrons bientôt que cette hypothèse se confirmera notamment dans les derniers chapitres du *Cantique*. Dina, par l'utilisation du discours indirect libre, ne sert alors que de rapporteur « transparent » pour un autre dont la participation s'avèrera essentielle.

Dans les chapitres XXVI et XVII, la narratrice ajoute des éléments indiquant non seulement la nécessité de sa mission (le « rassasiement »), mais elle insiste encore sur la façon par laquelle elle arrive à bien la mener. Ainsi, afin d'effectuer « **Le rassasiement de tous les attributs infinis de l'éternelle et très adorable Trinité.** » (p. 242), Dina, elle-même devenue un « abîme capable d'être envahi par l'Infini [...] » (p. 212) consent, au chapitre XXVI, à laisser Jésus substitué « s'offrir à son Père divin afin de rassasier pleinement son amour infini. » (p. 241) Rassasier Dieu, c'est lui amener des âmes, à condition qu'elles acceptent d'être sauvées en devenant, comme l'énonciatrice, des témoins obéissants de la foi qui contribuent, par des actions de grâces, à ce que la Parole

(Jésus offert) retourne au Père, ce qui assurerait la rédemption des irréductibles²⁰². Dans l'imaginaire de Dina, son idéal langagier pourrait être formulé de la façon suivante : le lien entre le lecteur, éventuel destinataire d'une Parole à « incarner » et le Père, qui en serait son destinataire, pourrait donc s'accomplir par la narratrice, leur lien terrestre, le centre, le Cœur, équivalent terrestre de ce Verbe à donner. Cependant, pour que la mission scripturale soit réussie, il est nécessaire que le lecteur, comme le Père, reçoive la Parole, qu'il s'en trouve rassasié. Les attributs à rassasier sont alors énumérés : « la *Sagesse divine* » (p. 242), « la *Toute-Puissance* du Créateur » (p. 242), « la *Bonté* du Père éternel » (p. 243), « la *Justice* inexorable » (p. 243), « la *Miséricorde* sans limites » (p. 243), « l'*Amour infini* » (p. 244), « la *Sainteté* de Dieu » (p. 244), le « *Bon Plaisir* suprême » (p. 244), « l'*éternelle Trinité* » (p. 244) et la *très adorable Trinité* (p. 244). Chaque élément de cette liste est accompagné d'un descriptif alambiqué, ouvert, constitué de métaphores silencieuses. La suggestion du possible Infini versus l'humain limité permet une fois de plus de créer un lien direct entre l'utilisation d'un langage inadéquat par rapport à ce qui devrait être réellement dit : « Mais, hélas ! que disent ces expressions si pauvres pour traduire mon idéal, infini comme mon Dieu ! Le silence me satisfait davantage [...] » (pp. 244-245). C'est précisément sur ce silence et sur cette inadéquation du langage que l'énonciatrice insiste pour montrer que seule la foi fait du tiède un témoin vivant de la Parole de Dieu, moyen pour rassasier le Père.

²⁰² Une fois encore, il s'agit de la répétition du même. Dina invite le lecteur à l'imiter, à prendre sa place de « Jésus-substitué », alors que dans la phase deux elle imitait et désirait prendre la place de Jésus. En offrant Jésus, la narratrice fait de son projet d'écriture une mission sacrificielle liée à la rédemption des âmes tièdes; elle répète donc la mission du Christ qui, selon les Écritures, est mort sur la croix pour sauver les hommes. Le *Cantique* invite ainsi le lecteur à en faire autant, c'est-à-dire, comme Dina, à s'offrir en victime (le Jésus-substitué en soi) au Père afin que d'autres âmes puissent être sauvées.

C'est de cette façon qu'en « nous » faisant de possibles destinataires, Dina se convainc que cela fait du sens qu'elle puisse être le bénéficiaire du Cœur. Ce dernier se voit d'ailleurs assigner une fonction précise qui sera déterminante pour la suite. En effet, le 29 mars 1926 (chapitre XXVIII), elle le reçoit en cadeau : « mon bon Maître m'a éclairée. [...] Il m'a donné son Cœur ! Je puis faire tout ce que je veux de tous ses trésors inépuisables ! » (p. 260) ; puis elle le redonne du même mouvement à la Vierge afin qu'elle s'en fasse la dispensatrice (p. 260). Le Cœur reçu puis redonné à la Mère met l'accent sur l'idée de ne rien avoir à prendre en charge pour tout simplement focaliser sur la fonction de « transmetteur » qu'elle accepte d'occuper pour les besoins de sa mission. Au chapitre XXIX, elle précise d'ailleurs l'utilité de ce Cœur donné : « Jésus m'a donné son divin Cœur pour les âmes [...] Par la Très Sainte Vierge, je puis et je dois puiser dans le Cœur de Jésus pour toutes les âmes. » (p. 263) ; ce qui l'amène au chapitre XXX à définir son emploi pour l'Éternité : « **rayonner par la Très Sainte Vierge, le Cœur de Jésus sur toutes les âmes.** » (p. 273) Le temps du « don » accordé laisse place à celui du « rayonnement », transfert de ce don aux âmes. L'emploi de Dina pour l'éternité est donc de permettre que le Cœur rayonne par Marie. Par son écrit, elle constitue non seulement celle qui peut témoigner de ce fait, mais aussi celle par qui il peut être accompli. Avec Marie, qui figure sa compétence à incarner le Verbe, et Jésus, le Verbe incarné, qui est à son tour figuré comme un « Cœur » à offrir, Dina nous sert une argumentation jouant sur deux tableaux à la fois et exposant bien que ses qualités spirituelles en font un modèle des Jésus-Marie (la communauté) : en redonnant la Parole (le Cœur) à la Mère, elle illustre, par métaphore, sa propre compétence à en constituer un accès, puisque, en somme, c'est

l'énonciatrice, « Mère » Marie Sainte-Cécile de Rome, qui, dans son texte, est la « dispensatrice » de cette grâce divine. Ainsi, d'un côté le Verbe est humanisé du fait qu'il est présenté comme un Cœur (organe humain) à donner, ce qui le rapproche, bien entendu, de la dimension langagière à laquelle nous l'astreignons; d'un autre, Marie, sa matrice humaine et la donatrice éternelle des grâces, sert à crédibiliser cette fonction. Le raisonnement s'appuie encore ici sur le fait que le langage est forcément humain. En ayant recours à un objet familier, le cœur, la narratrice, qui tend à enseigner aux tièdes, fait en quelque sorte preuve de pédagogie : elle aide à créer une correspondance entre le Cœur et le langage qui sont métonymiquement liés par le fait qu'ils sont tous les deux relatifs aux hommes, ce qui met l'accent sur leur dimension concrète et facilite aussi l'idée de leur « transmissibilité ». Il n'en faut pas plus pour constater que trois unités rhétoriques dynamisées au chapitre XVIII se font l'illustration du principal enjeu énonciatif. Cette triade de métaphores permet donc de constater l'ampleur du projet : figurativement parlant, le Cœur (1) peut être partagé à condition que la Vierge (2) s'en charge. Selon cette dynamique, la narratrice (3), son accès, limite son rôle à celui de « rapporter », c'est-à-dire « écrire à la place de », par Marie qui lui donne les facultés de le faire ; ce qu'elle dit, un équivalent de la Parole, peut être interprété comme tel à condition de considérer les unités comme autant de substituts d'éléments absents, et occupant, par le fait même, la fonction d'indices *trans*. En somme, ces unités constituent l'objet d'une extase figurative invitant le lecteur à voir au-delà des mots afin de participer adéquatement au procès de signifiante. Nous pouvons effectivement référer à une « narration transparente », puisque l'énonciatrice, en omettant de faire allusion à l'acte d'écriture même (comme c'était le cas

dans la seconde phase), camoufle son rôle de « créatrice » et axe davantage sur sa fonction de simple scripteur (accès). Aussi, les mots humains, inadéquats, sont pourtant les seuls pouvant être proférés pour remplacer le silence ; ils sont les révélateurs de plus grand qu'eux, et ce statut les relie à ce transcendant qu'ils remplacent et auquel ils obligent le lecteur à retourner afin que s'accomplisse adéquatement la mission scripturale.

Finalement, le chapitre XXX est important en ce qu'il est celui par lequel Dina opte pour l'uniformité discursive, possiblement une façon de faire rayonner le Cœur. D'une part, les odes qui s'y trouvent ne sont plus en rupture avec le discours qui les enchâsse. Cette tentative de lier les poèmes au « corps » du texte, donc d'assumer une continuité syntagmatique, permet presque de confirmer qu'elle lie factuellement son « emploi » à l'écriture, puisque c'est au moment où elle conscientise sa tâche de « rayonner » qu'elle modifie encore son comportement scriptural. Par exemple, à la fin de la page 271, on peut avoir l'impression d'un blanchissement²⁰³ (« De plus en plus, j'ai besoin de »), mais nous sommes contraints de tenir compte qu'immédiatement après, le titre de l'ode apparaissant à la page suivante, c'est-à-dire « **L'air des Cieux** », constitue la suite de la phrase apparemment interrompue, ce qui donne: « De plus en plus, j'ai besoin de » [...] « **L'air des Cieux** » (pp. 271-272). Le même phénomène de liaison se reproduit, cette fois sur la même page, un peu plus loin : « Plus que jamais, » [...] « **Je meurs de ne pas mourir !** » (p. 274) D'autre part, immédiatement après avoir réécrit sa « Matière du vœu du plus parfait » au chapitre XXIX (p. 265), l'énonciatrice recourt une fois de plus, le 21 juin 1926

²⁰³ Le blanchissement est un métataxe (figure de syntaxe) qui consiste à supprimer des mots nécessaires au complément logique d'une phrase; par exemple : « Il avait la fureur de vivre et ».

(chapitre XXX), à Jésus comme interlocuteur : « Et lui de me répondre avec sa suavité infinie : J'en profite d'autant plus que tu ne t'en aperçois pas. » (p. 274). La substitution en acte autorise le retour à l'utilisation du discours direct dans certaines séquences où Dina n'hésite pas à accomplir son rôle de mendiante, en faisant de son écriture une façon pour mendier à la place de Jésus, c'est-à-dire littéralement lui donner une « voix » pour bien mener sa mission. Ainsi, la réapparition des colloques, cette voix implicite agissant toujours à son insu (« tu ne t'en aperçois pas »), confirme que sa prise de parole, peu importe la forme discursive qu'elle empruntera, est celle que Jésus manifeste à travers elle afin de sauver les tièdes. Fort probablement, l'énonciation de ce vœu, dans lequel nous remarquons qu'elle s'engage au plus parfait « sous peine de péché » (p. 266) et pour « le salut et la sanctification des âmes » (p. 266), constitue un argument supplémentaire préparant en quelque sorte le terrain à la reprise des colloques, puisque l'une de ses « clauses » stipule que les paroles qu'elle profère en dépendent (p. 265). Ainsi, lorsqu'elle rapporte « directement » le Verbe, elle le fait dans la perspective où la substitution fait dorénavant de son écriture un acte de mendicité. L'illustration des principaux rouages du procès de signifiante aurait, croyons-nous, une incidence directe sur la façon de décoder le texte (à un niveau externe) et nous en ferons l'analyse au chapitre suivant.

L'analyse de la deuxième partie de la phase trois nous a permis de constater comment l'énonciatrice en est venue à faire de son devoir imposé la mission de mendier de l'amour, donc de laisser parler la Parole, pour les tièdes consacrées qui ont besoin d'être sauvés. Autrement dit, c'est en rayonnant le Cœur, par l'écriture, qu'il lui sera possible de mendier

afin d'amener plus d'âmes à Dieu. La séparation de l'âme et du corps a d'abord du sens à ce premier niveau concret, c'est-à-dire au niveau de l'acte d'écriture même, acte que la narratrice imagine fait par son âme et par lequel elle se croit en mesure d'actualiser la substitution, spécifiquement par l'incarnation du Verbe. La mission de mendier qui lui sert en quelque sorte à « donner un sens » à son projet d'écriture est orienté vers le lecteur tiède, celui qui, comme la narratrice, devra être convaincu. Quand elle écrit, Dina souffre dans la joie. Et cette souffrance (mendier l'amour) dans la joie d'une humaine ouvre la possibilité de continuer à croire à la souffrance humaine d'un dieu.

4.2.3 Construction du récepteur (XXXI-XXXIX)

N'ayant d'autre choix possible, au fil des mois, la religieuse poursuit l'écriture de son assomption. Du 18 juillet 1926 au 2 janvier 1928 (chapitres XXXI à XXXIX) elle reprend l'idée qu'il est nécessaire de « recommencer » à vivre dans la souffrance joyeusement acceptée afin de collaborer, par souci de mimétisme avec la vie du Christ, à la rédemption des âmes consacrées qui ne sont pas assez ferventes, unique façon de sauver toutes les autres âmes de la damnation éternelle. Elle montre ce que le tiède, ce Lecteur Modèle (ou lecteur virtuel) à convaincre, doit faire pour consoler Jésus : témoigner une foi absolue, c'est-à-dire laisser « parler » le Cœur, gage du plus parfait, puisque ayant l'étonnant pouvoir de rassasier le Père. Afin d'enseigner la souffrance dans la joie en trois étapes, elle rapportera alors trois tableaux concrétisant chacun une Union au Cœur : l'Union au Cœur agonisant correspond à une vie toute nouvelle d'amour (chapitres XXXI à XXXIII,

pp. 276-299), l'Union au Cœur Eucharistique, à une vie d'amour infini (chapitres XXXIV à XXXVI, pp. 300-321) et l'Union à la pensée divine, à une vie d'amour consumant (chapitres XXXVII à XXXIX, pp. 322-341). Dans sa tentative de référer à ces trois « épisodes » pouvant être associés à la vie du Maître, soit l'agonie, le sacrifice et la pensée divine, l'âme oratrice vivra parallèlement la grâce d'évoluer jusqu'au « jardin fermé du cœur de la Très Sainte Trinité » (p. 341). Cette effervescence spirituelle entraîne l'utilisation du colloque dans le but d'accomplir une action bien précise: concrétiser la fameuse mission de Jésus (mendier de l'amour) grâce à l'intercession scripturale de Dina (mendier de l'amour). Ainsi que nous le constaterons, c'est par la figuration du Verbe, écriture du silence, que se manifeste le « procès » de substitution. Ici, il ne s'agit plus d'associer des signes à un indicible qui lui sert d'impossible référent, mais plutôt de montrer qu'un indicible peut être associé à des signes par un locuteur « compétent ».

La narratrice établit certes une analogie entre son écriture mendiante d'amour et Jésus qui mendie de l'amour, mais c'est à titre de « professeure » qu'elle le fait, c'est-à-dire que sa visée didactique est orientée vers un pair absent à qui elle entend enseigner quelque chose. Nous pouvons tenir compte de deux aspects pour expliquer notre assertion. D'un côté, pour montrer qu'elle mendie pour Jésus, la narratrice le fait intervenir à titre de personnage et lui donne la parole (contextuellement, cela constitue en quelque sorte une preuve de sa foi aveugle), occupant dès lors, grâce à son écriture, la fonction de mendier à sa place : grosso-modo, c'est parce que « l'outil » écrit que Jésus peut mendier. Les plaintes du divin Maître (par exemple : « elles [les âmes consacrées] ne s'appliquent pas

assez à une grande perfection dans toutes les petites choses. », p. 288) sont alors dirigées vers une catégorie de lecteurs sollicités pour le consoler (« elles »). En servant d'intermédiaire, et en vertu du genre épидictique dont il est ici question, la narratrice occupe à la fois la fonction de porte-parole mais aussi celle d'éducatrice²⁰⁴, puisqu'elle communique une plainte de Jésus et, comme nous l'analyserons sous peu, enseigne comment y répondre positivement. D'un autre côté, nous pouvons supposer que Dina exprime du même mouvement l'importance de répondre à ce Jésus qui mendie en le laissant « parler », c'est-à-dire en « illustrant », par l'action même d'écrire, ce dont il est vraiment question. Dans l'imaginaire de la mystique, exprimer sa foi absolue, c'est laisser la place à la Parole; c'est donc transformer la souffrance causée par le silence divin en joie « scripturale » destinée à faire du bien, notamment en la figurant (cette Parole) pour un « autre » par sa « voix » inévitablement humaine²⁰⁵, moyen pour consoler le Maître! Ainsi, la dynamique en place dans les tableaux consolide l'idée que c'est en écrivant que Dina mendie de l'amour aux tièdes et que l'écriture, concrétisation du procès de substitution, se fait maintenant, et explicitement, le théâtre de cet acte. Effectivement, en incarnant le Verbe, donc en faisant de son écriture la manifestation d'une « Union » mystique, véritable passage à l'action, Dina suggère que sa foi est telle que l'acte de mendicité qu'elle accomplit en écrivant, cette souffrance dans la joie, est accomplie pour un tiers absent appelé, tout comme elle, à rétroagir positivement. Ici, il est important de revenir sur l'idée

²⁰⁴ Dans un discours épидictique (i.e. un discours qui se propose d'accroître l'adhésion à des valeurs) plus que dans tout autre type de discours, « il faut, pour ne pas être ridicule, avoir des titres à prendre la parole, et ne pas être malhabile dans son usage » parce que « ce n'est plus sa propre cause ni son propre point de vue que l'on défend, mais celui de tout l'auditoire : on est, pour ainsi dire, l'éducateur de celui-ci [...] » (PERELMAN, 1958 : 69).

²⁰⁵ Devenir un témoin de sa foi.

que l'utilisation du « U » majuscule sert à mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas uniquement de référer à une union entre Dina et Jésus, union qui aurait pu, par exemple, être représentée par la narration d'un tableau visant à remémorer des expériences mystiques (extase narrative), mais bien de faire de l'écriture la concrétisation d'une Union telle que nous l'entendons langagièrement parlant, c'est-à-dire comme le « procès » de figuration du Verbe, donc comme une écriture imaginée à titre de substitut du transcendant et dont les unités rhétoriques impliquées peuvent être considérées comme des indices *trans* (extase figurative). On le constate, le colloque ne servira plus tant à encoder une Parole pour valider la prédestination à la sainteté qu'à garantir l'actualisation dans l'écriture d'une prédestination.

Par sa première nouvelle vie d'amour, ou Union au « Cœur agonisant » (chapitres XXXI à XXXIII, pp. 276-299), marquée par le thème de la souffrance rédemptrice, Dina, comme Jésus, souffre pour les âmes consacrées qui ne sont pas assez ferventes. Le chapitre XXXI pose les paramètres de cette participation à la rédemption grâce à un écrit ayant le pouvoir de « sauver ». L'insistance sur la souffrance de Jésus, corrélative au manque de foi des hommes, provoque une opposition assurant la relance d'un parcours thématique. Par l'écriture de l'ode « Sitio », l'énonciatrice fait l'illustration d'une conjonction entre sa voix et celle de l'Époux, conjonction qui renforce sa position de substituée à l'égard de l'enseignement à divulguer et qui suppose une abolition (par la foi) de la distance entre un dieu et un humain (rappelons que c'est ce que le Cœur, *organe spirituel*, représente). En ayant recours à un argument proposant une double échelle de

valeurs, elle arrive à déterminer que la soif de Jésus (« Sitio ») le met, tout comme elle, dans une position d'indigence. Pour l'essentiel nous pouvons souligner que l'ode, dans laquelle une souffrance rédemptrice est souhaitée (« Toujours plus, je veux souffrir,/Autant que Jésus sur terre ! », p. 278), met l'accent sur le rôle de rapporteur de l'énonciatrice, dont l'écrit peut justement être considéré comme un « écho » du Maître. La tragédie de la scène évoquée devrait amener les âmes à le prendre en pitié et bien servir la tentative de les convaincre de la « mansuétude divine » (p. 228). La référence à la douleur du Christ agonisant sur la croix et réclamant de l'eau à ses bourreaux (*Sitio !* ou *J'ai soif !*) peut donc être analogue à celle de la narratrice qui, par l'acte scriptural, mendie aussi de l'amour aux âmes tièdes, celles qui le (et « la ») font tant souffrir, afin de rassasier le Père. En répétant la parole « Sitio », elle suggère que sa mission scripturale (mendier l'amour pour sauver les tièdes²⁰⁶) est directement en lien avec la mission du Christ (mourir pour sauver les hommes). En étant bien réceptive à l'enseignement, en vivant donc, à la suite de Dina, l'obéissance consolante, l'âme tiède pourrait en quelque sorte abreuver le Christ en Croix (le consoler).

En concrétisant son désir d'adolescence: « J'entendis parler un jour de l'acte par lequel une âme se livre entièrement à l'Amour divin en qualité de victime. À peine cette donation, appelée héroïque, me fut elle connue, qu'aussitôt je m'offrais ; » (chapitre VI, p. 84) et en réalisant ainsi son objectif: « Obéir aveuglément, souffrir amoureuxment, aimer

²⁰⁶ Si les tièdes reconnaissent que les mots de la narratrice sont un équivalent de la Parole de Dieu, ils seront non seulement sauvés (en ce sens qu'ils appliqueront cette Parole dans leur vie), mais ils pourront aussi sanctionner la sainteté de Dina et devenir eux-mêmes « rapporteurs » de cette Parole.

jusqu'au martyre. » (chapitre XIII, p. 139), Dina atteint la « plénitude » et nous donne à comprendre que sa participation au Cœur agonisant lui permet enfin de mettre en pratique sa devise. Elle est invitée à goûter au calice de la Passion (p. 284) et, comme elle participe joyeusement à la souffrance, affirme, le 16 janvier 1927, jour de la Fête du saint Nom de Jésus: « C'est ma fête aujourd'hui » (p. 294) Invisiblement stigmatisée (« Notre Seigneur m'accorda une grande faveur : *Les stigmates d'amour de ses plaies sacrées.* », p. 295), elle a alors le privilège de devenir une « petite Moi-même » (p. 296), c'est-à-dire de vivre une identification totale, actualisation de ce qui avait été énoncé au chapitre XIV : « tu t'appelleras désormais Jésus [...] » (p. 143).²⁰⁷ Sa stigmatisation invisible, qu'elle perçoit tout autant réelle que l'hostie invisible qu'un ange imaginaire lui avait apportée (p. 167), en fait ainsi une élue apte à recevoir la pensée divine, celle du Cœur, outil essentiel à l'incarnation langagière du Verbe : « Je veux faire passer en ton néant ma pensée éternelle de Dieu. », (p. 296) Le « Cœur agonisant », celui de la souffrance corporelle, montre donc au tiède que l'obéissance, même dans la douleur, reste la grande Règle à suivre. Union langagière mettant à l'œuvre une Parole humanisée (la substitution), le tableau suivant, que nous avons divisé en quatre parties distinctes afin d'illustrer l'orientation explicitement didactique du contenu (« Énonciation d'un problème », « Identification de sa cause », « La façon pour le solutionner » et « La solution »), schématise notre propos.

²⁰⁷ D'ailleurs, on doit ici préciser que la narratrice file à travers au moins trois chapitres différents cette évocation des stigmates. Premièrement, elle en manifeste le souhait au chapitre XXVI : « *je désire d'un grand désir les stigmates de plaies de mon divin Époux.* » (p. 246) ; deuxièmement, elle y fait allusion au chapitre XXXII : « Notre Seigneur m'a ensuite préparée à une grande souffrance. Laquelle ? Je ne sais pas, je ne comprends rien... » (p. 284) ; troisièmement, elle est invisiblement stigmatisée, au chapitre XXXIII : « En effet, Notre Seigneur m'accorda une grande faveur : les stigmates d'amour de ses plaies sacrées. » (295)

Tableau 11 : Union au Cœur agonisant : le corps

Énonciation d'un problème :

« Bien peu d'âmes, c'est-à-dire parmi toutes les âmes du monde en général, veulent compatir à son agonie ; et, parmi les âmes consacrées, bien peu savent compatir à l'agonie. (p. 288)

Identification de sa cause :

« elles n'ont pas assez de délicatesse envers moi, et parce qu'elles ne s'appliquent pas assez à une grande perfection dans toutes les petites choses. » (p. 288)

La façon pour le solutionner :

« j'appelle toutes les âmes consacrées à consoler mon Cœur par l'obéissance, la régularité, la parfaite observance de la Règle [...] » (p. 289)

La solution :

« je ne veux rien accepter de moi-même, et je veux tout soumettre à l'obéissance. » (p. 289)

« Notre Seigneur me fait participer à son "épuisement physique durant son agonie". » (p. 290)

« il m'a présenté comme à l'ordinaire son calice précieux. » (p. 291)

« Notre Seigneur se plaît à m'appeler : **ma petite Moi-même.** » (p. 296)

La seconde nouvelle vie d'amour infini, l'Union au Cœur Eucharistique (chapitres XXXIV à XXXVI, pp. 300-321), propose un important lien symbolique (l'Eucharistie) et semble orientée sur la nécessaire foi en la « communion » (« pain du Ciel ») qui, à l'image du Cœur (*organe spirituel*) et de ce que peut représenter l'énonciatrice par sa fonction

d'accès (Dina-Jésus), est le gage d'une « communication » entre le terrestre et le céleste. Un retour au chapitre XIV nous fait remarquer que suite à l'obtention du don d'oraison (p. 140), la voix avait précisé à la narratrice qu'elle ferait du bien par ses écrits (p. 141) et qu'elle s'appellerait Jésus (p. 143), ce qui se trouve premièrement actualisé par la portée didactique motivant un parcours scriptural vécu dans la souffrance bienfaisante et, deuxièmement, par la « petite Moi-même » (p. 296) qu'elle est devenue par son Union au Cœur agonisant. Dans ce cas, comme dans les autres cas présentés plus haut, on ne peut nier que la prédestination s'auto-vérifie par les correspondances entre les séquences. Les nombreuses concordances créent l'effet que tout avait été prévu depuis longtemps. Dina a été choisi pour participer à la rédemption en écrivant, et c'est l'écriture du *Cantique*, décidée par Dieu, qui vise à Lui attirer des âmes qui pourraient Le rassasier. Toujours au chapitre XIV, elle affirmait: « Notre Seigneur me demandait de consoler son Cœur outragé dans la sainte Eucharistie. » (p. 145), d'où l'adéquation actuelle avec ce type d'Union par un écrit ayant le pouvoir de consoler. Après avoir reçu la grâce des « stigmates invisibles », elle s'unit au sacrifice du Christ, ce qui nous permet de déduire qu'il s'agit de la seule façon pour sauver les âmes. Le désir (« Je veux ») de lui donner « la pensée éternelle de Dieu » (p. 296) devient un « fait »: « je te donne la grâce de penser continuellement à moi, de penser continuellement à Dieu. » (p. 303), et servira de leitmotiv, renforcement anaphorique rendant vraisemblable l'aptitude à incarner le Verbe par la supposée absence de d'autres types de pensées (« continuellement »), par lequel sera assurée la liaison de la suite des Unions: « Désires-tu ma pensée ? » (p. 312), « Je te donne ma pensée jusqu'à dimanche. » (p. 319), « Veux-tu ma pensée ? » (p. 322). Alors qu'au

chapitre XXXII Jésus lui faisait « comprendre qu'il a vu, à Gethsémani, [...] toutes les âmes –surtout les âmes consacrées– qui voudraient, dans la suite des siècles, compatir à son agonie. » (p. 291), il lui fait dorénavant voir en esprit (au chapitre XXXIV) « les millions d'âmes qui couraient à leur perte éternelle en suivant Satan. » (p. 304). Dans le même sillon, cette vision implique aussi l'actualisation d'un tableau du chapitre IX : « il me semblait voir une multitude de pauvres âmes qui couraient à leur perte, qui s'en allaient vers la damnation éternelle [...], p. 108), ce qui crée une corrélation rendant une fois de plus effective la prédestination à l'écriture de la sainteté. L'opposition, entre les âmes compatissantes et celles qui sont perdues, met non seulement en relief l'idée d'une complémentarité dans l'Union, mais elle consolide aussi l'utilité d'une mission scripturale prédestinée, celle qui finira par lui attribuer sa sainteté. Sa nouvelle vie d'amour infini en fait alors une confidente : « Je te confie mes secrets [du Cœur] comme à Jean, mon bien-aimé, au soir de la dernière Cène. » (p. 309) qui, tout en reprenant une promesse énoncée au chapitre XXXII (« Je fais de grandes confidences aux âmes qui veulent me consoler dans mon agonie. », p. 288) et répétée au chapitre XXXIV (« Je fais de grandes confidences aux âmes qui veulent compatir à mes souffrances et me consoler dans mon agonie. », p. 306), sert à nuancer la forme que doivent prendre les « secrets » reçus : « Durant mon action de grâces, il me dit, ou plutôt son Cœur sacré me dit, car, lorsque Jésus me parle, c'est toujours la voix de son Cœur que j'entends [...] » (p. 312). Il est à noter qu'avant la transformation énonciative, la voix était plutôt associée à celle d'un cœur humain (emploi de la minuscule) sachant entendre : « Jésus me dit par le voix intérieure

que toute âme entend au fond de son cœur [...]» (p. 105), alors qu'elle est maintenant celle du Cœur de Jésus se communiquant à l'âme (« le voix de son Cœur »).

La conjonction entre le sujet (Dina) et l'objet (le Cœur et ses trois principales correspondances : Jésus, la Parole, le Verbe), concrétisée par l'Union, trouve sans doute ici une occurrence quasi irréfutable : anéantie dans l'Un, la narratrice, qui habite le Cœur, métaphore établissant un lien entre le terrestre et le spirituel, mais qui l'a aussi reçu en cadeau, peut en constituer un accès langagier et est par conséquent apte à le donner, c'est-à-dire à le verbaliser (en être une voix), puisqu'elle le possède tout en en étant possédée. Le Cœur habité (« Je vis dans le Cœur de mon Dieu [...]», p. 205), acquis (« Il m'a donné son Cœur ! », p. 260) puis devant être donné (« Jésus m'a donné son divin Cœur pour les âmes. », p. 262) peut aussi être entendu (implicitement, ce qui est dit est d'abord intérieurement écouté), atout supplémentaire par lequel nous pouvons lui assigner une « fonction » langagière. D'ailleurs, l'allusion au « Cœur qui dit » sera relancée plus loin : « Le Cœur de Jésus continua [...] » (p. 311), « Le Cœur de Jésus me dit [...] » (p. 317) et rendra en quelque sorte plausible l'humanisation du Verbe, l'une de ses métonymies, via l'utilisation de l'occurrente personnification. La contradiction « silence divin (Jésus) » versus « parole humaine (Dina) » se trouve en effet abolie par la figure qui oblige l'établissement d'un rapport analogique fondé sur cet élément commun aux deux locuteurs, soit le Cœur. En outre, de par le sème « intériorité » qu'il implique, entendre le Cœur signifie tout simplement d'être à l'écoute de sa voix intérieure (silencieuse), car pour Dina, cette voix (humaine) est celle de Jésus substitué (divin) dont elle a depuis longtemps reçu

le Cœur (« Le bon Maître prit mon cœur, s'en empara, [...] et mit à la place [...] son Cœur sacré [...] », p. 123). En ce sens, le Cœur énonciateur (l'énonciatrice) peut être considéré comme figurant « l'accès », et ses mots, une figure du Verbe pouvant humainement s'y manifester.

Inconditionnelle, Dina est implicitement consacrée « modèle » pour toutes ces âmes tièdes, notamment les prêtres (catégorie d'âmes particulièrement ciblée par cet enseignement) qui lui sont comparés : « [Comme Dina] Mes prêtres devraient être d'autres Moi-mêmes. [...] Ils sont unis à moi par la grâce sanctifiante, oui, mais ils ne vivent pas assez dans mon intimité par le renoncement et l'amour pur. » (p. 311), « **Être d'autres moi-mêmes** : voilà leur vocation. » (p. 311). L'insistance portée sur une communication céleste qui s'effectue sans mots humains (« Quand Jésus se communique à mon âme, son langage est tout divin, il n'y a aucune paroles humaines, c'est-à-dire qu'il ne prononce aucun mot, et je lui parle de même intérieurement. », p. 315) renforce le constat que la mission en cours est de faire en sorte que le Cœur soit offert par un écrit capable d'en communiquer les secrets. C'est donc par la voix des âmes consacrées obéissantes que toutes les autres âmes pourraient être sauvées :

Si toutes les âmes consacrées ne me refusaient rien, si elles me laissaient sans cesse librement agir en elles, **toutes les autres âmes seraient sauvées**. Oui, toutes les autres âmes seraient sauvées. [...] Par le voix des âmes consacrées, je prierais et je supplierais mon Père céleste de sauver et de sanctifier toutes les autres âmes [...] (p. 320)

Le message est ici loin d'être ambigu : à travers la voix de l'énonciatrice, qui s'évertue à démontrer qu'elle ne refuse rien, se manifeste donc celle de Jésus, ce Cœur qui appartient à toute âme obéissante (son accès), afin de sauver toutes les autres par des prières au Père. Comme le destinataire de la mission est justement ce Père, l'écriture de Dina vise tout simplement à montrer cette « jonction » comme possible, à condition de se laisser aller à croire sans preuve. En bref, le « Cœur Eucharistique », celui de la souffrance de l'esprit et du sacrifice, invite le tiède, et plus particulièrement le prêtre, à consacrer tout son être à Jésus, ainsi que l'illustre le tableau suivant, « Union au Cœur Eucharistique », que nous avons une fois encore divisé en quatre parties afin d'en montrer la visée didactique.

Tableau 12 : Union au Cœur Eucharistique : l'esprit

Énonciation d'un problème :

« Notre Seigneur m'a fait mieux comprendre aujourd'hui la valeur de chaque seconde pour sa gloire et les âmes. Il me demande encore la plus grande attention à lui seul. » (p. 302)

Identification de sa cause :

« Mon Cœur pense continuellement aux âmes, et la plupart des âmes, mêmes consacrées, m'oublient si souvent ! » (p. 303)

La façon pour le solutionner :

« Je veux que tu penses toujours à moi, comme je pense toujours à toi et aux âmes. » (p. 303)

La solution :

« Ce matin, j'ai commencé ma méditation à cinq heures et demie. » (p. 304)

« Hier soir, pour méditation de ce matin, il me donna le même sujet, c'est-à-dire " les sentiments de son Cœur avant l'institution de la sainte Eucharistie et à l'approche de sa Passion ". » (p. 308)

« Notre Seigneur me donna pour sujet de ma méditation du matin " le Cœur agonisant de Jésus et sa vision des âmes consacrées ". » (p. 316)

Dans les chapitres XXXVII à XXXIX, la part de Dina « est grande dans le salut et la sanctification de toutes les âmes [...] » (p. 323). La plainte du Cœur qui lui est adressée (« Mon Cœur [...] ne peut plus contenir les fleuves de grâces qu'il voudrait leur donner [aux âmes]; », p. 324) conduit à une nouvelle insistance sur le Cœur donné : « Je

t'ai donné mon Cœur, tu le sais, fais-en ce que tu veux ; fais ce que tu veux de mes trésors pour les âmes [...]» (p. 328). Ainsi, le Cœur et son produit (« fleuves de grâces », « trésors ») doivent être offerts aux âmes par l'entremise de la narratrice, première donataire, qui, à l'image du Cœur (*organe spirituel*) en assume le transit. La dynamique énonciative, positionnant Dina comme cet accès au « Cœur donnant », implique que les trésors offerts à la première, les grâces de Jésus qui font l'objet du *Cantique d'actions de grâces* (le produit), c'est-à-dire le Cœur donné, soient communiquées aux seconds par la mission scripturale en train de se faire. Du Cœur donnant au Cœur donné, dans l'acte même d'une simultanéité scripturale, ressurgit le procès d'une écriture fonctionnant à vide, c'est-à-dire tablant sur l'énonciation d'une absence théoriquement irrémédiable (la référence) dont l'écrit se fait le théâtre, absence pouvant toutefois être comblée par l'interprétation d'un pair ayant la foi. Les mots humains de Dina permettent de croire en la Parole qu'elle a pour mission de verbaliser dans la mesure où les moyens discursifs utilisés, qu'ils soient thématiques ou formels, concourent à l'illustration de cette possibilité, et c'est sur cette seule possibilité que l'acte énonciatif, thème du texte développé par une sainte narratrice (divine), mais se trouvant inévitablement lié à l'acte scriptural mené par une auteure empirique à sanctifier (humaine), pourra être interprété !²⁰⁸

²⁰⁸ Il en va ainsi du langage poétique. L'irrémédiable absence entre le signe et sa référence peut entre autres être illustrée par le recours à la figure, moyen discursif qui devient le théâtre de cette absence puisque manifestant la construction d'un ordre langagier « particulier ». C'est cette quête que mène un énonciateur (lien essentiel entre l'intérieur et l'extérieur du texte), celle de l'illustration d'une jonction entre un sujet et un objet langagier au cœur même d'un discours (malgré l'absence) qui pourrait caractériser tout procès de poétisation. Au fond, cette quête atteste la compétence scripturale de celui qui l'a initiée, du fait même que l'écrit, chaîne de motifs, s'en fait une incontournable concrétisation.

Toujours au chapitre XXXVII, suite à la nouvelle insistance à propos du Cœur donné, l'énonciatrice en confirme le bien-fondé en affirmant: « À ces mots, je voyais comme des fleuves de grâces découler du Cœur de Jésus [...]» (p. 328), ce qui établit une nouvelle correspondance avec la vision qu'elle avait écrite au chapitre XIV : « C'étaient comme des torrents impétueux, des fleuves immenses et innombrables qui sortaient de ses deux mains et de son Cœur sacré. Sa consolation était que j'applique ses trésors aux âmes. » (p. 141). Un peu plus loin, au chapitre XXXVIII, Dina est « absorbée par [son] Dieu dans une union et une intimité indéfinissables avec chacune des trois Personnes divine. » (p. 332) Parce qu'elle est désormais martyrisée dans son corps et son esprit, Jésus la fait pénétrer dans « les parterres infinis de la Très Sainte Trinité » (p. 329) et « le jardin fermé du cœur de la Très Sainte Trinité » (p. 341), et la confirme dans une souffrance à jamais purifiante : « pour le salut et la sanctification des âmes, je te confirme dans l'état perpétuel d'humiliation et de souffrance » (p. 333). La Congrégation de Jésus-Marie est alors ciblée : « pour moi, c'est un bonheur de répandre sur elle [la Congrégation] l'abondance de mes grâces. » (p. 339). La conviction de la jeune fille d'autrefois (« Je vis la multitude de dons que je recevais comme une chaîne précieuse, composée d'anneaux; une infidélité cassait un anneau et rompait la chaîne. », p. 106) se voit ici confirmer par le Cœur : « Il suffit d'une seule religieuse dans une Congrégation, qui me refuse une toute petite chose, pour que cela m'empêche de répandre sur la Congrégation entière la plénitude de mes grâces. » (p. 339).

Le schéma que nous proposons de la troisième Union est différent, car il ne s'agit plus ici d'énoncer une problématique spécifique, mais plutôt de montrer qu'une récompense est obtenue suite à l'achèvement des deux Unions précédentes. En ce sens, « l'Union à la pensée du Cœur divin » est non seulement une synthèse de « l'agonie » et de la « pensée constante », mais elle témoigne des privilèges qui y sont liés. Quatre temps complémentaires peuvent être distingués : récompense accordée, identification de sa cause, origine de la cause et la conséquence.

Tableau 13 : Union à la pensée du Cœur divin : l'âme

Récompense accordée :

« mon bon Maître rompit le silence en me disant qu'il voulait me faire entrer dans le Jardin fermé du cœur de la Très Sainte Trinité [...] » (p. 341)

Identification de sa cause :

« Ta puissance, par mon Cœur divin, est infinie ; ta part est grande dans le salut et la sanctification de toutes les âmes du présent et de l'avenir [...] » (p. 323)

Origine de la cause :

« Je t'ai donné mon Cœur, tu le sais, fais-en ce que tu veux ; fais ce que tu veux de tous mes trésors pour les âmes [...] » (p. 328)

« C'est justement parce que tu es faible et misérable que je t'ai choisie. » (p. 331)

La conséquence :

« La grâce du calice du Cœur de Jésus agonisant et celle de sa pensée sont maintenant deux grâces si habituelles [...] » (p. 327)

« La soif de l'immolation et le désir de consoler le Cœur de Jésus me poursuivent toujours avec une intensité croissante. » (p. 327)

« Le sentiment de ma faiblesse et de mes misères active mon amour. Je n'ai jamais tant aimé le bon Dieu que je l'aime aujourd'hui. » (p. 330)

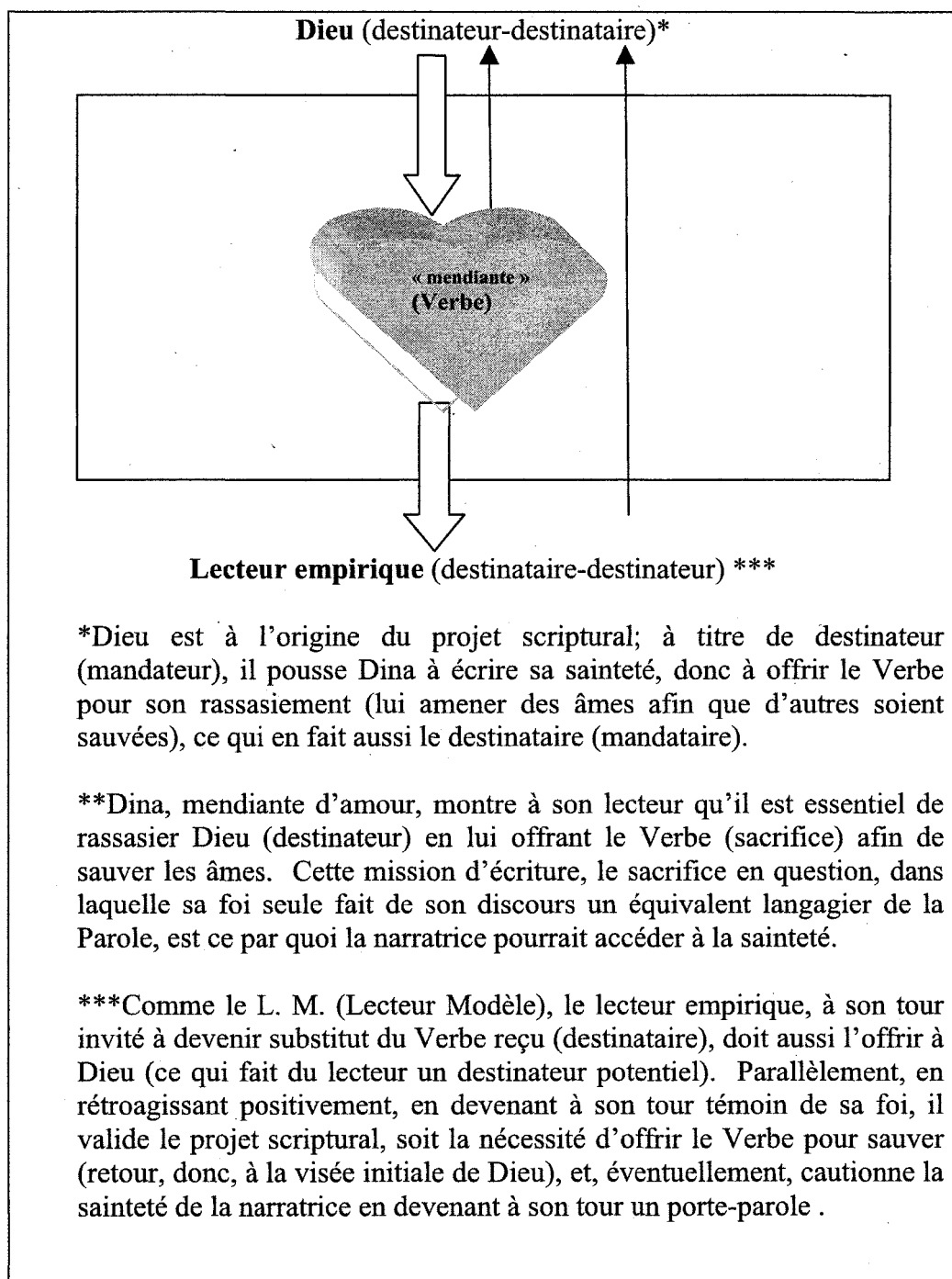
Le Cœur divin, celui de l'âme en parfaite harmonie avec le plan spirituel, se fait donc la promesse d'une récompense obtenue suite à l'obéissance absolue. Cette récompense, la

souffrance qui purifie, fait de l'âme consacrée une « offrande » pour la gloire de Dieu (nous disions pour son « rassasiement »). L'obéissance par la foi aveugle, c'est-à-dire « mendier de l'amour » comme mission à mener, est donc induite par l'écriture des trois tableaux par lesquels Dina se donne les moyens discursifs pour illustrer que cette obéissance, qui peut causer de la souffrance mais qui doit pourtant toujours être vécue dans la joie, conduit à de grandes récompenses. Le lecteur idéal devient celui qui passe à l'action et qui obéit, en s'unissant au Cœur, par le simple fait qu'il reconnaisse sa tiédeur et qu'il arrive à la transcender.

Cette partie du journal permet d'établir des convergences entre le don des Cœurs et certains motifs qui le précèdent et dont il permet l'actualisation, rendant ainsi possible que les différents épisodes soient interprétés de la même façon et qu'un « texte » cohérent surgisse en finale. L'insertion des colloques manifesterait l'idée que le lecteur empirique, externe, serait amené à considérer l'écriture comme le fait elle-même Dina, donc comme l'accomplissement d'une mission, « mendier de l'amour », dont il est le bénéficiaire et qui devrait l'amener à rétroagir positivement. C'est de cette façon, du moins, que nous avons envisagé la construction du Lecteur Modèle (interne) au fil de l'écriture des trois Unions au Cœur. Ce faisant, ce qui déborde des colloques, et puisqu'il s'agit d'une seule et unique mission scripturale pour un seul et même texte, pourrait aussi être soumis au même procès de signifiante dans la perspective d'une dynamique globale et unifiante. En laissant entendre qu'elle réussit à comprendre les « divines opérations » après coup : « Jésus me présente donc l'étude et la contemplation des attributs infinis. Je le réalise maintenant,

mais je ne m'en suis pas aperçue au commencement. Je ne comprends jamais au moment même ses divines opérations. » (p. 301), l'énonciatrice favorise l'établissement de liens explicites entre différents motifs discursifs qui, par leur répétition (paraissant non intentionnelle), peuvent aussi être investis d'un sens poétique. Cette répétition, soit par l'allusion ou la reprise du même, est en ce sens un procédé amplificateur de l'effet de prédestination puisqu'elle crée un ancrage temporel faisant entrer en concordance deux motifs écrits à deux époques différentes : le second crée un rappel du premier et engage une réévaluation où la foi sert de grille interprétative. Les facteurs extra-linguistiques relatifs à l'énonciation transformée garantissent une uniformisation du sens, de sorte que les deux motifs en relation gagnent à être figuralement interprétés, c'est-à-dire à être compris comme l'accomplissement d'une mission divine destinée à rassasier le Père en lui offrant Jésus via la figuration du Verbe dans l'espace scriptural. Globalement, il s'agit de verbaliser sa foi malgré tout ce qu'il en coûte. L'effet textuel amène à constater que le lecteur idéal, Lecteur Modèle encodé, est donc celui qui ne remet pas en question la validité de ce qu'il a reçu, mais qui est plutôt amené à confirmer que des éléments précédemment reçus font partie intégrante de la mission dont il est le bénéficiaire (consulter le tableau 14 à la page suivante).

Tableau 14 : Transmission du Verbe



4.2.4 Message affirmé (XL-XLVI)

Dans la dernière section de son journal, celle dans laquelle Dina continue d'évoluer dans la Trinité, la narratrice montre la nécessité de se laisser guider par l'Esprit saint, unique façon pour comprendre des mystères de plus en plus insondables assurant dès lors une entrée dans cette éternité promise. Il s'agit avant tout pour elle de consolider sa position de lien langagier entre la terre et le ciel. Elle se voit accorder trois grâces garantissant son identification qu'elle souhaite la plus complète possible à Jésus, soit le Calice (XL), la souffrance du Cœur (XLI) et la présence réelle (XLII). Contextuellement, cette identification à la souffrance christique renforce l'idée d'une substitution en pleine opération. En misant sur des références spirituelles qui se veulent incontestables²⁰⁹, Dina crédibilise un peu plus son écriture-substitut, grâce de Dieu. D'une part, la grâce du Calice, la souffrance ininterrompue (« cette semaine, il n'y a pas eu d'interruption pour cette grâce [...] », p. 344), crédibilise l'idée d'offrande au Père s'effectuant par les Cœurs de Jésus et de Marie, compétences depuis longtemps acquises. La correspondance entre une parole du Cœur et sa reprise par une énonciatrice qui, en souffrant comme Jésus (le Calice à titre de symbole de la souffrance), montre surtout qu'elle reste « connectée » à sa mission de mendier de l'amour, mission qu'elle assume « parfaitement » à sa place et dont elle semble comprendre le principal enjeu communicationnel, en assure l'actualisation scripturale. Chez Dina, l'association parfaite à la souffrance du Maître, cette ressemblance développée par le discours, appuie en quelque sorte sa compétence à incarner le Verbe, à

²⁰⁹ Nous référons ici à la foi chrétienne qui voit en la souffrance de Jésus un mal nécessaire à la rédemption des pécheurs.

héroïquement proposer un équivalent langagier de son cru. Ainsi, le Cœur de Jésus précise à Dina comment mener cette mission : « Tous mes trésors infinis sont à toi. Par ma très sainte Mère, donne-les aux âmes. » (p. 344) ; en se servant de sa « main d'écriture », la narratrice répond à la nécessité de verbaliser sa foi pour « les âmes », de lui donner une forme tangible qui soit communicable pour ces tièdes qui pourraient éventuellement en saisir la portée. Ce qui nous amène à constater que, d'autre part, la fonction de la Vierge, dans son rôle de médiatrice des grâces, le « chemin » le plus direct pour atteindre le Fils, devient celle de Dina qui, comme Jésus, doit occuper la fonction de lien langagier entre Dieu et les hommes : « je comprends que la Très Sainte Vierge d'une main, offre Notre Seigneur au Père éternel, et que, de l'autre main, elle déverse sur les âmes les trésors du Cœur de Jésus. Je demande à la Sainte Vierge de faire pour moi cette offrande sans interruption. » (p. 344) Afin de bien expliciter notre propos, nous pouvons brièvement effectuer un court retour sur le « mystère » de la Parole de Dieu : Jésus, le Fils, est la Parole incarnée, c'est-à-dire que son message doit être envisagé, toujours selon la foi chrétienne, comme la verbalisation de la pensée divine ; il peut, en ce sens, être compris comme le lien langagier du Père. La narratrice occupe en quelque sorte cette fonction puisqu'elle montre que son écriture-substitut (en remplacement du Fils), lien langagier humain (une médiation qu'elle souhaite associer à la Mère afin de probablement se doter d'une certaine crédibilité d'ordre théologique) qui se veut « essentiel » à la réalisation d'un plan divin, est le compromis nécessaire pour atteindre les tièdes ; il s'agit, on le comprend bien, de sa mission. En un acte de foi absolu, elle offre Jésus (elle fait donc le sacrifice de

la Parole²¹⁰) pour le rassasiement du Père éternel, mais déverse aussi les « trésors du Cœur » (le substitut langagier proposé) aux âmes tièdes afin de leur enseigner la ferveur (grosso-modo : se faire le témoin de sa bienheureuse foi malgré tout ce qu'il en coûte, malgré la souffrance). C'est donc en participant elles aussi au rassasiement du Père, donc en accueillant Jésus par la « verbalisation » de leur foi dans le but d'en « convertir » d'autres, à condition que, comme Dina, elles consentent à entrer dans l'Esprit saint, donc dans cette Trinité qui pourrait garantir leur participation à certains mystères divins (comme peut l'être, grâce à la foi aveugle, l'humanisation du Verbe), que les tièdes passeront, comme elle, à la ferveur inconditionnelle. C'est précisément ce « message » qui ressort de cette dernière partie du texte.

Ce recours à la transcendance pour légitimer la mission scripturale fonctionne un peu à la manière des vases communicants : les secrets du Cœur énoncés dans le dialogue (« par ma très sainte Mère, donne-les aux âmes ») et la rétroaction qui s'en suit dans le récit (la Très Sainte Vierge d'une main, offre Notre Seigneur au Père éternel) sont les motifs spirituels dynamisés au sein d'une même écriture, par une même voix qui en assume l'énonciation. Ce qui est affirmé par le Cœur est ensuite actualisé par « la main qui écrit » et suppose ainsi un rapport d'équivalence garant de la substitution en acte : le second constitue en quelque sorte une réponse du premier et cette possibilité rend recevable que ce

²¹⁰ «Lors de sa Présentation au temple, Jésus est "porté", "offert", par Marie et Joseph, comme un sacrifice. Il est là bébé, passif, dans l'obéissance. » (<http://serviteurs.org/S-offrir-au-Pere-avec-Jesus-dans-l.html>)

premier puisse également être l'origine du second. Cette réponse « actualisante » fait de l'écriture une façon pour enseigner que l'échange est possible à condition d'être soi-même une voix du Cœur. En outre, la grâce du Calice permet à Dina de franchir rapidement deux nouveaux caps dans la Trinité : « le sanctuaire de la Très Sainte Trinité » (p. 346) et le « tabernacle de la Très Sainte Trinité » (p. 347), deux éléments indéterminés et impossibles à interpréter, mais suggérant un accès à des profondeurs de plus en plus sacrées, et supposant une évolution spirituelle hors du commun. Il faut tout simplement considérer que la narratrice garantit que sa foi inébranlable lui permet une ascension exceptionnelle lui faisant comprendre des mystères de plus en plus complexes, et que cette ascension témoigne, du même coup, de sa possibilité à incarner le Verbe. La plainte réaffirmée, « On me traite comme un Être absent, quand je suis si réellement présent auprès des âmes et dans les âmes ! » (p. 348), accentue la convergence entre le Cœur habité (« auprès ») et simultanément intériorisé (« dans ») dans une coprésence donnant l'idée d'une constante progression.

Les chapitres XLI et XLII établissent un lien entre une souffrance humaine rendant possible l'écho d'une souffrance divine à qui elle sert de « révélateur » par le langage. Dans un premier temps, au chapitre XLI le jeu énonciatif exposé par une écriture-substitut s'y trouve nettement accentué. Le Cœur souffrant donné à Dina (« Veux-tu la garder, cette souffrance intime de mon Cœur que je te donne [...] depuis quelques jours ? » (p. 354) est immédiatement actualisé par la description d'une douleur intérieure qui, chez elle, ne cesse de grandir : « Le démon essaya encore de me troubler [...] » (p. 346), « je fus alors accablée

par un poids immense [...]» (p. 348), « je ne pouvais m'empêcher d'être triste [...]» (p. 351), « Les attaques du démon, [...] ont été très violentes. » (p. 352), « j'ai souffert, à certains moments, quelque chose de la souffrance d'amour du Cœur de Jésus. » (p. 354), ce qui crée une corrélation immédiate entre les deux venant accentuer un effet de « réel ».

Dans un deuxième temps, le chapitre XLII établit une conjonction entre la « présence réelle », encore manifestée comme une équivalence de la souffrance du calice : « La grâce de mon calice, [...] c'est ma présence réelle que je te donne [...]» (p. 357). Cette présence de plus en plus « humaine » de Jésus est à son tour validée par un accroissement de l'intensité de la souffrance de la narratrice : « **ma douleur est comme un fleuve d'amertume** [...]» (p. 356), « le démon s'acharne à me tourmenter [...]» (p. 356), « j'éprouve très souvent de violentes attaques de la part du démon, des aridités, des désolations et de grandes angoisses morales [...]» (p. 358). Enfin martyrisée d'amour (« La souffrance de mon Cœur, c'est le martyre de l'amour ; et c'est là, ma petite épouse, ce que je te donne. », p. 355), Dina arrive à communier perpétuellement à l'être divin (p. 357) et à être amenée dans « l'essence du Cœur de Dieu, dans l'essence même de la Divinité [...]» (p. 358). Au sein du même mouvement scriptural, la monstration d'une complémentarité entre le Cœur et ce qui en permet l'actualisation, notamment par une souffrance commune (base de l'analogie), concrétise une fois de plus la possibilité que l'écriture soit une façon pour enseigner que la correspondance entre le terrestre et le céleste est possible, à condition d'être soi-même une voix du Cœur assurant la rencontre entre les deux.

Au chapitre XLIII, la narratrice voit le Cœur adorable dans l'Hostie sainte, nouvelle conjonction par laquelle il est une fois de plus possible de « sanctifier » l'écriture, à la condition d'ouvrir son cœur à l'Esprit trinitaire, puisqu'elle est liée à un sacrifice (représenté par l'Hostie) assumé pour la gloire de Dieu: « Les deux, son Cœur et l'Hostie, étaient parfaitement unis [...] De l'Hostie, émanait une immensité de rayons de lumière. De son Cœur jaillissait une immensité de flammes [...]» (p. 367). L'impératif du Cœur, « faites-moi régner à Jésus-Marie » (p. 367) favorisent des grâces christiques les religieuses de la Congrégation qui ont, comme Dina, le modèle, pour mission d'amener les âmes au Cœur Eucharistique :

Notre Seigneur me fit voir ensuite, un peu au-dessous de lui et de sa Mère très pure, toutes les religieuses de Jésus-Marie réunies comme dans une plaine. Les lumières de l'Hostie et les flammes de son Cœur Sacré, passant par le Cœur de la Sainte Vierge, descendaient sur les religieuses de notre Congrégation ; et, des religieuses, elles rayonnaient sur une multitude incalculable d'âmes qui, de tous côtés, les entouraient à perte de vue et ses tenaient tournées vers elles. (p. 368)

Ce tableau montre que toutes les autres religieuses, les élues, ont les grâces nécessaires pour conduire les âmes (« elles rayonnaient sur une multitude incalculable d'âmes ») vers le Cœur. Contextuellement, nous devons déduire que c'est par la narratrice, point de convergence de la rencontre entre les Cœurs, que cette mission de groupe peut être accomplie, à condition, bien entendu, que le groupe croie en elle. Par la synergie des trois symboles fondamentaux du texte, soit l'Hostie (la croix) le Cœur Sacré et le Cœur de la Sainte Vierge (l'Étoile, p. 104) qui dispense les grâces (les « lumières »), est établie la synthèse de ce qui est fait : « Mon Cœur déborde de grâces pour les âmes. Amenez-les à

mon Cœur Eucharistique. » (p. 368) Le sacrifice (la croix, l'Hostie) permettant la communion au Christ (le Cœur Sacré ou Eucharistique) via un accès (le Cœur de la Vierge) est à considérer comme une représentation du procès d'écriture mettant en coprésence les trois principaux objets de l'écrit dans leur complémentarité synergétique: la mission-sacrifice (écrire) montre comme possible la « communi[cati]on » au Cœur par Dina, cet accès humain. Dans une autre mesure, les parents dont les « cœurs se dilatèrent pour enflammer [celui de Dina] » (p. 42), c'est-à-dire la mère, ce tout premier accès à la Parole (elle lui enseigne à prier et lui chante des cantiques) et les dons du Père (les cadeaux offerts : le cœur et la croix), peuvent ainsi être effectivement perçus comme les marques d'une grâce divine. Par ailleurs, ces motifs servent une fois encore à illustrer que Dieu est bien présent à travers les « choses » du quotidien (Il se manifeste à travers l'amour des parents, par exemple). Pourquoi n'en serait-il pas ainsi pour l'écriture?

Les chapitres XLIV, XLV et XLVI servent de finale à un texte inachevé. Bien que la boucle ne soit pas bouclée, il n'en reste pas moins que la sainteté que désire Jésus pour Dina est actualisée. Le principal intérêt réside dans l'idée que la narratrice provoque une association entre le fait de prononcer ses vœux perpétuels, le 15 août 1928, et le désir de sa sanctification qui est cette fois-ci manifesté par le Cœur. En référant au démon qui tente encore et toujours de la décourager à ce moment où elle se prépare à renouveler « pour toujours » (p. 370) ses vœux de religion (chapitre XLIV) et à Jésus qui « veu[t] [la] déifier à la manière dont [il a] uni [s]on humanité à [s]a divinité dans l'Incarnation. » (p. 373), la narratrice attire l'attention sur son humanité qui, en réussissant à vaincre ses tentations, ou

ce qui semble en être (puisque le démon est aussi un maître de l'illusion) arrive toutefois à accomplir sa mission. L'intensité du vouloir de Jésus (« Le degré de sainteté que je veux pour toi, c'est ma sainteté à moi [...] », p. 373) contribue à ce que le démon, qui « s'agite au-dehors [...] » (p. 374), « redouble d'intensité et de ruse dans ses attaques. » (p. 373) Si la nature humaine ne peut jamais être totalement vaincue, son grand mérite est que la sainteté peut quand même s'y établir dans la mesure où le combat qu'elle livre contre elle-même, dans ses tentatives de « l'anéantir », en est l'ultime révélateur. C'est tout simplement une question de foi ! Au chapitre XLV, la Vierge viendra confirmer que Dina ne doit en aucun cas craindre l'illusion ou les contradictions (p. 381). Le Cœur immaculé de Marie, l'accès au Cœur Eucharistique, est sans aucun doute associé à la compétence dinienne pour assurer l'incarnation du Verbe. En fait, comme la narratrice s'applique à « chercher Dieu seul avec une grande droiture et une grande pureté d'intention [...] » (p. 381), son écrit ne devrait pas être considéré comme un tissu d'illusions, et puis peu importe les « contradictions » puisque le « divin Fils saura les faire contribuer à la gloire de son Père et au règne de son amour. (p. 381) Les possibles contradictions se trouvent ainsi annulées du fait même qu'elles soient prises en charge par le transcendant; on peut donc les imaginer, elles aussi, prédestinées. C'est en ce sens que la « fausse » mort de Dina peut être envisagé comme un mal essentiel. Au chapitre XLVI, isolée « extérieurement » du groupe pour cause de maladie, la religieuse est conduite dans « l'essence de l'Essence de la Très Sainte Trinité » (p. 389) avec la possibilité, puisque Jésus le veut, d'accéder à « l'Essence infinie » (p. 389). Songeant « aux grandes bontés de [ses] supérieures à [son] égard et à la charité de [ses] sœurs [...] » (p. 391), elle constate qu'elle est impuissante pour

les remercier et que, finalement, elle leur doit quelque chose. Jésus lui confirme qu'il se chargera de payer ses dettes « à chaque personne qui [lui] aura rendu le moindre service ou causé le moindre plaisir [...] » (p. 391). L'échange est cependant de mise et la dernière phrase du texte, actualisant la contribution de la narratrice à l'édification du projet christique, se fait plutôt explicite à ce sujet : « Tu devras donc distribuer mes richesses par ma très sainte Mère. » (p. 391) Si la première « distribue » aux âmes, le second « paie » aux âmes; ces dernières ne peuvent, en bout de ligne, qu'en sortir gagnantes à condition qu'elles aient une foi inébranlable. Mais comment gagner, si ce n'est qu'en rendant service à Dina par la validation que sa mission scripturale en fait une élue pour distribuer les richesses du Cœur?

Finalement, dans cette dernière partie du journal, l'obtention des grâces garantit que la gradation de la souffrance, montrée comme ressemblant à celle de la divinité, cautionne un peu plus la capacité de la narratrice à livrer une écriture-substitut de la Parole. La compréhension des volontés du Père, via l'Esprit qui en accorde la grâce, pourrait bien permettre au tiède de saisir l'ampleur de la mission d'écriture de Dina qui, de son côté, et malgré sa tiédeur antérieure, semble, par sa foi seule, comprendre des mystères trinitaires de plus en plus complexes.

4.3 Conclusion

Le parcours scriptural achevé dans la phase 3 est manifestement celui d'une absence à rendre présence via un substitut linguistique (l'instrument). Après la mort symbolique, les divers rappels anaphoriques assurent que ce parcours est en lien avec la transcendance et concrétisent l'idée que des mots humains peuvent suggérer la présence réelle de Jésus au-delà d'un projet d'écriture mené par une élue de Dieu. Il suffit d'accepter que la Parole soit silencieuse afin d'en devenir un substitut humain, afin de consolider sa position de lien langagier. D'un lieu à l'autre de la Trinité, servant de toile de fond à un dialogue entre le Cœur silencieux et l'âme qui en constitue la voix, nous retenons encore et toujours que la notion d'évolution spirituelle, de progression, d'ascension vers de nouvelles « profondeurs de l'Infini » (p. 347) est soutenue par une écriture de la foi, et que seule cette foi, vécue dans l'Esprit divin et avec la Vierge Marie comme principal adjuvant, permet de croire en une mission divine accomplie par un être humain : c'est, selon nous, ce « message » qui est affirmé par le texte. Les Religieuses de Jésus-Marie, Congrégation à laquelle appartient Dina et qui sont à l'effigie des deux compétences fondamentales de l'écrit, soit les Cœurs de Jésus et Marie, seraient les premières interpellées pour prendre le relais, c'est-à-dire pour « reconnaître » la mission de la narratrice afin de contribuer à la rédemption des âmes.

5. Conclusion

Pour conclure le chapitre deux, on ne saurait trop insister sur la dynamique langagière développée dans les trois phases du *Cantique*. Dans la première phase (« Introduction »), celle de l'énonciation d'une problématique scripturale à résoudre, c'est-à-dire obéir à un devoir imposé par les supérieurs tout en respectant la promesse de ne se consacrer qu'à Jésus, Dina croyait devoir écrire sa vie afin de raconter l'histoire de son âme appelée à la sainteté. Selon cette perspective, il lui faudrait donc trouver les moyens langagiers les plus adéquats pour concilier son devoir et sa promesse. Dans la seconde phase, elle a effectivement tenté de construire un écrit sachant démontrer qu'elle était prédestinée à la sainteté en tâchant d'auto-valider les épisodes importants de son existence en donnant un contenu à la Parole; il s'agissait, à ce moment, de créer une dynamique dans laquelle Jésus interagissait à titre d'interlocuteur et venait en quelque sorte, via l'écriture de colloques (motifs spirituels), homologuer positivement le parcours biographique (motifs terrestres) de l'énonciatrice. Toutefois, Dina échoue dans sa tentative de donner un contenu à cette Parole qu'elle croit traduire, car elle ne meurt pas le 15 août 1924 comme elle l'avait écrit. Dans la troisième phase, elle accepte le silence de Jésus et comprend que la véritable foi consiste plutôt à incarner le Verbe, donc à faire de son écriture un substitut langagier d'une Parole transcendante impossible à codifier (la substitution en acte); dans cette nouvelle visée scripturale, elle saisit l'importance de mener une mission qui pourrait sauver les tièdes, Lecteur Modèle construit par le discours, par un texte leur enseignant la voie de la Rédemption, c'est-à-dire l'obéissance dans la foi absolue malgré tout ce qu'il en coûte. En bout de ligne, c'est ce que propose son *Cantique*. C'est parce que Dina Bélanger a fait de

son écrit l'accomplissement d'un acte de foi inconditionnel, c'est-à-dire mendier de l'amour à la place de Jésus, qu'elle devrait être canonisée.

Ce que les trois phases mettent de l'avant est le constat que la Parole est impossible à traduire humainement parce que, pour qu'il y ait message, il faut qu'il y ait un récepteur qui l'actualise. En ce sens, la seule affirmation possible du message de Dina dépend des tièdes: s'ils acceptent de croire malgré le silence, ils affirment qu'ils entrent à leur tour dans l'Éternité de l'Esprit saint... C'est en ce sens-là que « Dina progressant dans l'éternité de l'Esprit » est le seul message pouvant être retenu. L'absence de sanction qui nous fait constater que la mystique n'a pas concrètement réussi à obtenir l'objet de sa quête, cette sainteté, poussera le lecteur tiède à prendre le relais pour la lui accorder, car il devrait réagir positivement au texte. Ce sera alors au paratexte du *Cantique* de lui donner la parole...

CHAPITRE III

ÉCHOS PARATEXTUELS

1. Introduction

Quand le croyant interprète un passage de la Bible, il suppose que le texte est non seulement cohérent, mais encore véridique. Comme le dit Pascal : « Quand la parole de Dieu, qui est véritable, est fausse littéralement, elle est vraie spirituellement... » Mais celui qui est décidé à ne rien rejeter de l'Écriture ne pourra l'interpréter qu'en fonction des vérités auxquelles il adhère préalablement. (PERELMAN, 1958 : 166-67)

La reconnaissance de la sainteté de la narratrice, si elle est programmée dans les trois phases du *Cantique*, reste non sanctionnée du fait que le texte est inachevé et que Dieu ne soit pas venu le faire pour elle non plus. En définitive, seul le transcendant qui en a voulu l'écriture, Dieu, pourrait éventuellement en faire le discours d'une sainte ; à l'externe, cela permettrait une assimilation complète de l'énonciatrice au sujet empirique de l'énonciation²¹¹. Impossibilité d'une sanction donc, sinon par l'autorité qui a poussé Dina à écrire (les supérieurs) et, à une plus grande échelle, par l'autorité religieuse tout court :

²¹¹ Ici, nous ne faisons que mettre l'accent sur l'idée que la sainteté, reconnaissance sociale, n'est pas uniquement associée à une textualité. La sainteté textuelle de Dina Bélanger peut être sanctionnée par son lectorat, mais seulement à un niveau externe, « lieu » où ce dernier peut formuler une signification; toutefois, cette sanction est programmée par le *Cantique*, elle en constitue un effet possible. Le pacte générique initial (autobiographique) favorise l'association entre l'énonciatrice, l'héroïne et le sujet empirique de l'énonciation puisqu'il lie ces trois instances dans une seule et même personne, ce qui tend à créer une équivalence (ou du moins, un rapprochement) entre le fictionnel et le réel.

un décret du Pape, « figure sociale » qu'une convention²¹² fait le substitut de Dieu sur Terre, pourrait effectivement en faire une sainte et lui conférer le statut escompté. Partant, croire que les supérieurs, ou que le Pape, sont des substituts engage les mêmes vecteurs interprétatifs que ceux qui peuvent être appliqués à l'écrit : c'est, ainsi que la narratrice invite à le faire, avoir recours à la foi pour se laisser guider par l'Esprit et « se faire soi-même Parole ».

Si, dans le *Cantique*, Dina finit par incarner le Verbe, donnant à lire que son propre langage sert de substitut à la Parole, le lecteur idéal saisit que la transcendance à laquelle il est convié déborde le cadre discursif, l'interpelle directement et suscite sa « reconnaissance ». Ainsi, en reconnaissant sa tiédeur grâce à l'écrit, en réagissant donc au genre épideictique dans la perspective où il consent à se faire « éduquer », ce lecteur devrait aussi avoir perçu en Dina un modèle de foi pour sa communauté immédiate, et, à une plus grande échelle, pour toute la communauté des chrétiens dont il fait lui-même partie. Ce faisant, il serait aussi amené à reconnaître que la mission de la narratrice, mendier de l'amour à la place de Jésus, devrait lui octroyer la sainteté. Le lecteur idéal (empirique), alter ego du Lecteur Modèle construit par le discours, pourrait être amené à prendre la Parole malgré le silence, à vouloir imiter Dina afin que s'accomplisse cette volonté divine dont il constitue, vraisemblablement, un élément potentiellement actif. Le texte l'a, par de multiples façons, interpellé, de sorte qu'il s'est senti directement visé par les paroles de Jésus qui l'invitaient à imiter Marie Sainte-Cécile de Rome, cette religieuse modèle, en

²¹² En fait, la décision vient de Jésus qui a nommé Pierre dans cette fonction.

amenant le plus d'âmes possible à son Cœur Eucharistique ; partant, s'il consent à passer à l'action, non seulement il s'assure de son salut mais, aussi, il reconnaît incontestablement en la narratrice sa compétence à incarner le Verbe et, cela va de soi, en fait, ainsi que Dieu en a depuis toujours décidé, une élue²¹³. En prenant le relais, il formule son propre commentaire, exactement comme le font les religieux qui ont écrit le paratexte du *Cantique* que nous analyserons dans les prochaines pages.

5. Sainteté et paratexte

Le pacte autobiographique, garant de l'identité, rend possible l'idée que la sainteté, objet développé dans le co-texte, mais lui préexistant de par la « reconnaissance » qui en a motivé l'écriture²¹⁴, puisse le transcender pour prendre forme dans le paratexte et être réinvesti sous la forme d'un commentaire portant, d'une part, sur la narratrice représentée et, d'autre part, sur le sujet empirique de l'énonciation. Objet d'une interprétation, voire même d'une analyse sommaire, la sainteté quitterait donc l'univers poétique pour renaître dans la sphère du texte référentiel²¹⁵, parfait espace scriptural permettant au lecteur idéal, tiède, construit par le texte, de rétroagir aux propos décodés et de combler les appels

²¹³ Grosso-modo, nous pouvons convenir que Dieu a mandaté Dina d'un devoir scriptural : incarner sa Parole afin de livrer un message ; il en a donc fait son élue, et c'est cette « élue » qu'il faut désormais canoniser afin d'accomplir sa volonté ; partant, « canonisation » rime donc avec l'idée de reconnaître que Dina est bel et bien une élue de Dieu, mais c'est aussi de consentir à finaliser « l'exécution » d'un plan divin amorcé, et déterminé, par l'écriture du *Cantique*.

²¹⁴ Les supérieurs des Jésus-Marie ont demandé à Dina Bélanger d'écrire son autobiographie, car elles avaient reconnu en elle son excellent potentiel pour la sainteté. En ce sens, cette sainteté, objet développé par la narratrice, est véritablement ce qui a motivé les supérieurs à obliger Dina à écrire.

²¹⁵ Ici, nous référons aux constituantes du paratexte qui impliquent de l'information, soit sur l'auteur, le manuscrit en question, etc.

d'interprétation. La correspondance (Lejeune évoque la notion de « ressemblance » entre l'énoncé et le « modèle », c'est-à-dire le « réel auquel l'énoncé prétend ressembler », LEJEUNE, 1975 : 36) entre l'univers diégétique et ce qui se trouve à l'extérieur de lui, mais qui doit être aussi considéré comme une constituante de l'œuvre, est donc assurée par le paratexte²¹⁶ cette « Zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, "frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture." (GENETTE, 1987 : 8). En effet, tout l'appareillage paratextuel déployé pour accentuer certains repères qui sont jugés incontournables par les éditeurs, c'est-à-dire tout ce qui pourrait mettre l'accent sur la sainteté potentielle de la narratrice, renforce le pacte de ressemblance entre ce qui est énoncé et le « modèle », liant du même coup le contenu du co-texte à la genèse de son écriture, ou, à l'inverse, aux circonstances ayant entourées sa diffusion (« le discours du monde sur le texte »). Cette stratégie assure la création d'une affiliation directe entre le nom apparaissant sur la page couverture, la religieuse de Jésus-Marie dont il est question dans les pages de présentation, et la narratrice mendiant de l'amour pour Jésus. Lejeune précise :

C'est donc par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est

²¹⁶ « le paratexte, cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire –et par extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvres d'art –et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre à son public. [...] À bien des égards, en dépit ou peut-être en raison de sa visibilité très manifeste, voire spectaculaire- celle d'un titre sur une couverture ou sur un cadre, celle d'une préface en tête d'un livre, d'une partition, d'un catalogue, celle d'une interview diffusée par la presse et les médias-, le paratexte est un champ de pratiques dont l'action est aussi méconnue qu'efficace. [...] Or le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur : il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier, car pour l'essentiel, peut-être, son être tient à son site. » (GENETTE, 1987b : 4)

prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout texte écrit. [...] Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. À cheval sur le hors texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux. L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. (LEJEUNE, 1975 : 23)

Dans l'autobiographie, les frontières séparant la fiction de ce qu'on pourrait prudemment appeler le « réel » sont dès le départ brouillées par l'activité discursive, qui en s'emparant d'un vécu lui donne une forme symbolique via le langage et implique forcément un « ordre » fictionnel. Au discours autobiographique est donc nécessairement rattachée la notion de « fictionnel » puisque, considéré comme un acte représentationnel, il se présente non pas comme la symbolisation d'un probable réel mais plus précisément comme la symbolisation de la perception qu'en a proposée le sujet scripteur.

Le paratexte, dans sa partie qui entend présenter le co-texte (préface et présentations diverses), propose généralement le contenu d'une lecture transitive²¹⁷ divulguée par les commentateurs, ce lectorat sélectionné pour sa compétence ou sa notoriété, à travers différents documents colligés par l'éditeur. Par souci de contrôle, il anticipe, soit

²¹⁷ Les lectures transitives « correspondent à l'attitude habituelle d'analyse des textes. [...] leur objet est le texte, littéraire ou autre » (GERVAIS, 1992 : 113) Elles peuvent « varier selon à la fois un degré d'incorporation du texte, qui rend compte du désir qu'a le lecteur de faire sien le texte, et un degré d'objectivation de la lecture, associé à l'énergie déployée afin d'assurer des bases solides à l'interprétation ou au discours sur le texte. » (*Ibid.*, p. 114)

directement, par des renvois explicites au contenu, soit indirectement, par référence à d'autres écrits s'inscrivant dans le même sillon, l'interprétation qui en sera faite. Le paratexte se présente donc comme le produit d'une ou de plusieurs lectures contribuant à baliser le parcours de cet « autre » lecteur qui entrera bientôt dans le *Cantique*, du moins dès qu'il en aura franchi les premiers mots, ou qu'il se sera rendu à sa fin, pour la partie qui suit le co-texte (dont le chapitre XLVII ou « Épilogue » -p. 392). Les divers documents qui en structurent le contenu favorisent la formulation d'une isotopie pré-textuelle²¹⁸ qui délimite des balises aptes à réduire la portée signifiante de l'objet commenté et qui donnent les réponses de certains appels d'interprétation susceptibles d'interroger le lecteur. On le conçoit bien, le paratexte est ni plus ni moins ce qui permet au co-texte d'être « bien » lu, à condition que le lecteur empirique considère les différents points que le commentateur prend soin de lui exposer.

C'est en tenant compte des précédentes considérations que nous nous intéresserons au paratexte du *Cantique* à travers sa première édition (1934), l'hagiographie de Crenier, pour ensuite principalement analyser celui de son édition la plus récente (1995) à laquelle les religieuses de Jésus-Marie ont manifestement souhaité accorder une valeur autobiographique.

²¹⁸ « La projection est en principe programmée par la poly-isotopie du texte, mais elle peut l'être également par des facteurs pré-textuels. Ainsi telle lecture psychanalytique peut provenir de l'investissement du lecteur : telle critique décèlera dans tout texte des symboles phalliques ; telle autre occultera cette perception ; on parlera alors dans ce cas d'isotopies pré-textuelles [...]» (GROUPE MU, 1977 : 59)

5.1 Paratexte de la première édition

Dans la première édition de l'œuvre (1934), les deux tomes de l'écrit de Dom Léonce Crenier, une hagiographie présentant une autobiographique « enchâssée », donc secondaire, sont respectivement titrés : *Une vie dans le Christ, Marie Sainte-Cécile de Rome (Dina Bélanger), religieuse de Jésus-Marie, 1897-1929 : autobiographie et témoignages* ; le tome 1 a comme sous-titre *Enfance et jeunesse*, et le tome 2, *Vie religieuse*²¹⁹. Crenier, qui s'impose comme l'hagiographe d'une future « sainte »²²⁰, défend le dossier et tente de répondre à toute question par un argumentaire étoffé. Son discours propagandiste défend la vie vertueuse de Marie Sainte-Cécile de Rome. Si son plaidoyer entend rassembler des preuves afin de les présenter à la communauté des fidèles et, qui sait, peut-être arriver à faire de Dina un modèle, force est d'admettre qu'il s'agit d'une insistance symptomatique. Par la monstration de sa foi absolue, la narratrice du *Cantique* ne s'est-elle pas déjà imposée en modèle? Est-ce qu'*Une vie dans le Christ* ne serait pas l'attestation que la démarche scripturale mérite d'être ajustée car, finalement, le

²¹⁹ Une recherche portant sur les hagiographies de religieuses publiées de 1671 à 2001 nous démontre clairement que, dans la plupart des cas, le biographe est un religieux dont la fonction est de faire l'apologie d'un pair qui vient de mourir, parce que celui-ci a accompli quelque chose d'extraordinaire, comme fonder une communauté ou s'être démarqué pour l'héroïcité de ses vertus. En ce sens, les titres suivants sont révélateurs : Ragueneau, Paul, 1608-1680. *La vie de la mère Catherine de Saint Augustin, religieuse hospitalière de la Miséricorde de Québec en la Nouvelle-France* / composée par Paul Ragueneau (1671), Sausseret, Paul. *Second éloge historique de la soeur Marguerite Bourgeoys, fondatrice, dans le Canada, de la Congrégation de Notre-Dame de Ville Marie ou Mont par l'abbé Sausseret* (1879), Casgrain, H.-R. (Henri-Raymond), 1831-1904. *Histoire de la vénérable mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France* (1882), *Une gloire de l'Eglise du Canada: la Mère Catherine-Aurélien du Précieux-Sang* / par V. S. J -- Saint-Hyacinthe [Québec] : Monastère du Précieux-Sang (1920).

²²⁰ Au point où une « Déclaration de l'auteur » paraît au tout début de l'œuvre : « Conformément au décret du Pape Urbain VIII, nous déclarons qu'en employant dans cet ouvrage le mot *sainte*, nous n'entendons nullement prévenir les décisions de la sainte Église, à laquelle nous demeurons inébranlablement soumis. » (CRENIER, 1934a :IX)

texte exige quelques explications pour être adéquatement interprété ? Nous pouvons imaginer que cette insistance serait la résultante d'un double constat. Premièrement, le *Cantique*, qui multiplie les appels d'interprétation, nécessite une lecture « compensatrice » qui saura combler les ellipses et soulager un certain malaise lié au genre. D'ailleurs, dans une lettre adressée à l'auteur, l'Archevêque de Québec, Rodrigue Villeneuve, laisse sous-entendre ce qui pourrait être interprété comme un manque d'intérêt : « Je n'ai pas pu lire en entier l'ouvrage que vous voulez bien m'offrir en dédicace. » (CRENIER, 1934a: XIII), alors que Crenier lui-même, dans son « Avant-propos », prévient le lecteur que « l'autobiographie » qu'il s'apprête à lire est loin d'être parfaite :

Elle a été écrite au courant de la plume et n'a pas été revue, ce qui explique les incorrections qu'elle renferme par-ci, par-là.

Ne se relisant pas, d'ordinaire, en écrivant par obéissance tout ce qui se passait en elle, Mère Sainte-Cécile de Rome s'est souvent répétée, et elle est entrée dans des détails qui rendent parfois un peu fatigante la lecture de son manuscrit. (*Ibid.*, p XXV)

Deuxièmement, en rendant les résultats d'une enquête minutieuse (l'authenticité du contenu de plusieurs extraits du texte est confirmée par les témoignages de ceux qui ont personnellement connu la mystique), Crenier reconnaît qu'il est impératif de valider l'anecdote afin de démontrer qu'elle véhicule un contenu qui est non seulement plausible mais « vrai ». Autrement dit, il tend à faire valoir la thèse que la sainteté de Dina n'est pas uniquement un effet actualisé par le discours ; préexistant au texte, elle peut aussi être attestée par un bon nombre de témoins pouvant corroborer ce qui a été écrit.

Une vie dans le Christ, que nous pouvons comparer à un patchwork tant la forme est éclectique, collationne de nombreux fragments qu'il rend contigus et, il faut bien l'avouer, signifiants. L'hagiographe, lecteur idéal des manuscrits laissés par la religieuse, veut justifier la sainteté de Dina Bélanger et il entend bien se donner tous les moyens pour y arriver. Si de larges extraits du *Cantique* y assurent une dominante, une abondante partie documentaire, souvent exégétique et, par le fait même, complémentaire, établit les liens jugés manquants. Ainsi, en plus des diverses photos, les deux tomes sont constitués d'une liste impressionnante de documents dont la diversité semble viser un effet d'exhaustivité²²¹ :

Tome 1 :

- « Préface » ;
- « Avant-propos » ;
- « Généalogie de Dina Bélanger » ;
- « Origine du Cantique d'actions de grâces » ;
- « Quelques témoignages relatifs à la naissance et à l'enfance de Dina Bélanger » ;
- « Quelques témoignages sur le séjour de Dina à Bellevue » ;
- « Lettres de New York » ;
- « Quelques témoignages sur la vie de Dina Bélanger durant ses dernières années dans le monde » ;
- « Le rôle de la volonté dans la vie de Dina Bélanger », « Jésus-Marie ».

Tome 2 :

- « Remarques sur le précédent chapitre » ;
- « Épilogue. Récit des religieuses de Jésus-Marie » ;
- « Témoignages divers » ;
- « Le Directoire des Religieuses de Jésus-Marie » ;
- « La doctrine spirituelle de Mère Sainte-Cécile de Rome » ;
- « L' « utilisation du Christ » » ;
- « Sur les pas de Jésus » ;
- « Dans le Divin Cœur » ;

²²¹ Nous nous contenterons d'établir la liste des documents, considérant le fait que leur analyse, même sommaire, pourrait prendre trop d'espace dans cette thèse. Le but est ici de montrer leur grande diversité.

- « Dans le Divin Cœur (suite) » ;
- « Le rôle de la Sainte Vierge et des saints dans la vie de Marie Sainte-Cécile de Rome » ;
- « Nature des paroles entendues par Marie Sainte-Cécile de Rome » ;
- « Visions, lumières et connaissances surnaturelles perçues par Marie Sainte-Cécile de Rome » ;
- « Appendice I : Quelques règles du discernement des esprits (d'après Scaramelli) » ;
- « Appendice II : L'état mystique (Extrait) (par Saudreau) ».

Une Vie dans le Christ présente à la chrétienté Marie Sainte-Cécile de Rome en l'affichant comme une « idole » que les jeunes religieux, dont la ferveur semble déjà s'affaiblir, devraient imiter.

Deux textes ont attiré notre attention. Premièrement, dans l'« Avant-propos » du tome 1, Crenier encense la mystique, de sorte qu'elle y est d'office supposée sainte :

[...] dans toute la vie de cette jeune religieuse, nous n'avons pu réussir à apercevoir l'ombre d'un péché véniel délibéré. Elle nous donnait l'impression d'une continuité de vertu et même d'héroïsme que, jusqu'alors, nous n'eussions pas crue possible à ce degré, tellement que, lorsque nous lisions, dans certaines « Vies de Saints », la description d'une de ces vertus sans défaillance, nous restions un peu sceptique. (CRENIER, 1934a: XXIV);

Lisons la vie de Marie Sainte-Cécile de Rome et nous le verrons par ses exemples qui peuvent être suivis par tous les prêtres, tous les religieux et toutes les religieuses, car ils consistent surtout dans une attitude d'âme et des dispositions intérieures qui conviennent à tous. (*Ibid.*, p. XXVI)

Véritablement, le Christ a complété sa Passion en elle et l'a fait participer d'une manière étonnante à son agonie, à tel point que si elle était canonisée, nous l'appellerions « la sainte de l'agonie de Jésus. (*Ibid.*, p. XXVII-XVIII)

Dans le monde, on canonise facilement une personne pieuse, et l'on dit assez vite : « C'est une sainte. » Dans les communautés, c'est bien différent ; à cause de la séparation d'avec le monde et de l'absence d'événements, tout est remarqué, et quand les religieux disent d'un confrère qu'on ne l'a jamais vu manquer à la Règle, c'est un témoignage d'une valeur inestimable, et, selon nous, pratiquement infaillible. (*Ibid.*, p. XXIX)

Il nous semble que cette « Vie » est un appel de Dieu aux âmes, et qu'elle en attirera beaucoup dans le chemin de la sainteté. (*Ibid.*, p. XXX)

Marie Sainte-Cécile de Rome et son texte (« Lisons la vie de ») sont ici fusionnés dans un résumé efficace qui relance quelques enjeux du *Cantique*: sans « l'ombre d'un péché véniel délibéré », elle offre des exemples que tous les religieux devraient suivre et vient rappeler un idéal aussi majestueux que l'importance de devenir le réceptacle d'une Passion christique à achever. En lien avec sa participation à la souffrance du Cœur, Crenier va même jusqu'à la nommer « la sainte de l'agonie de Jésus » et évoque son mystérieux pouvoir d'attirer « beaucoup sur le chemin de la sainteté ». En tentant de lier le dedans, c'est-à-dire la thématique relative au tissu discursif (l'héroïsme, la souffrance, la sainteté, etc.) au dehors, les faits réellement vécus par le sujet empirique de l'énonciation²²², l'hagiographe manifeste le désir de proposer une sanction au *Cantique*.

Deuxièmement, la préface de cette première édition est signée par Camille Roy qui fait presque ouvertement de l'autobiographie un objet de propagande pouvant conduire à

²²² Nous référons davantage ici à plusieurs documents du paratexte qui visent à apporter des preuves. Photos et commentaires divers en font partie.

l'édification des tièdes, profitant de cette tribune pour exposer les valeurs que le clergé trouve essentielles :

Notre société a vraiment besoin qu'on lui fasse connaître des âmes qui lui rappellent le sens de la vie, des âmes toutes prochaines qui montrent, vivantes et nécessaires, des vertus qu'elle croit superflues ou impossibles à pratiquer. (CRENIER, 1934a: XV)

Notre Province de Québec, notre pays du Canada en est lui-même tout rempli de ces âmes supérieures, trop ignorées de la foule, qui édifient de leurs vertus précoces les témoins de leur vie quotidienne. [...] Marie Sainte-Cécile de Rome fut l'une de ces âmes privilégiées. (*Ibid.*, p. XVI) [...]

La jeune religieuse enseigne à ces personnes consacrées à Dieu, comme aussi aux personnes du monde, la pratique de l'apostolat de la souffrance. (*Ibid.*, p. XIX) [...] Comme il est bienfaisant, à notre époque de sensualisme, de naturalisme païen, ce spectacle d'une âme qui expie, et qui trouve dans l'expiation, dans l'acceptation des épreuves, la joie que d'autres cherchent dans les décevants excès de la jouissance ! (*Ibid.*, p. XIX)

En opposant « l'apostolat de la souffrance » aux « décevants excès de la jouissance » dans un Canada qui semble regorger d'âmes supérieures (toujours l'allusion élitiste), Roy fait ressurgir le modèle de foi proposée par Marie Sainte-Cécile de Rome qui enseigne la voie universelle à suivre (« La jeune religieuse enseigne »), car n'étant pas uniquement réservée aux « personnes consacrées ». En effet, la référence au « sensualisme » et au « naturalisme païen » pointe avant tout les « personnes du monde » auxquelles la voie enseignée s'adresse et devrait être encore plus profitable. Manifestement, tant les commentaires de Crenier que ceux de Roy font de Dina Bélanger un modèle pour la société, allant même

jusqu'à supposer qu'elle attirera beaucoup de gens vers « le chemin de la sainteté » (Crenier), pointant donc la fonction ouvertement épидictique du *Cantique*.

En somme, le paratexte de la première édition est à la hauteur des ses ambitions : non seulement offre-t-il un outil de lisibilité à un texte jugé difficile d'approche, mais il tend surtout à montrer que le contenu de l'autobiographie est véridique et, grâce à son discours de foi, que la sainteté que Dieu désire pour Dina Bélanger mérite effectivement d'être reconnue.

5.2 Paratexte de l'édition de 1995

Probablement pour relancer la dévotion et attirer une nouvelle génération de lecteurs, l'édition de 1995 paraît peu de temps après la béatification de Dina Bélanger (1993). Revue, corrigée et augmentée, elle trace une étape supplémentaire dans l'assomption post-mortem de la mystique et célèbre enfin son titre de « bienheureuse », assurant un écho avec le *Cantique* qui en avait presque prophétisé l'avènement (« L'action de la trinité sainte en mon être; il me reste donc pour emploi de la contempler, de l'aimer: n'est-ce pas là l'occupation des bienheureux? », p. 205) Grâce à une *Autobiographie* revampée, dont la seule page couverture fait déjà état d'un recours à l'infographie numérique (nous en discuterons plus loin), les Religieuses de Jésus-Marie trouvent ainsi le moyen de ressusciter une fois de plus leur chère Mère Marie Sainte-Cécile de Rome que, dans un élan d'intimité et de familiarité, elles se plaisent maintenant à tout simplement

nommer « Dina ». Intégrée à une nouvelle propagande religieuse, l'utilisation du prénom seul permet une meilleure diffusion de la dévotion en favorisant la création d'un sentiment de familiarité. La mystique devient alors une amie, une sœur. De fait, cette tentative d'accroître l'intimité entre l'icône et son disciple garantit l'abandon et permet l'identification. L'énonciatrice en avait d'ailleurs fait la découverte en 1922 :

Mon intimité avec Jésus croissait. En causant avec lui, j'aimais l'emploi des pronoms : *te, tu, toi*. [...] Le tutoiement porte à plus d'abandon. [...] la confiance dominait ; l'amour, ne sachant arrêter son élan, choisissait ce qui l'aidait à s'exprimer. (p. 143)

La béatification, nouvelle assise qui se veut encourageante, a sans doute fait renaitre l'espoir que l'ultime étape, la canonisation, pourrait bientôt être franchie...

Les prochaines pages visiteront le paratexte de l'édition la plus récente du *Cantique* (1995). Outre les titres et sous-titres (1), majoritairement imaginés par la narratrice (sauf pour le titre principal de l'œuvre, soit *Autobiographie*), nous analyserons les huit documents suivants provenant de sources externes :

2. « Préface » (p. 5)
3. « Supplique et formule de béatification » (p. 7)
4. « La Congrégation des Religieuses de Jésus-Marie » (p. 11)
5. « Origine de la première édition. Témoignage de la Supérieure de Sillery » (p. 15)
6. « Présentation de la nouvelle édition » (p. 17)
7. « Épilogue » (p. 392).

8. « Annexes » (p. 396) :

- a) « Généalogie de Dina Bélanger » (p. 397)
- b) « Approbation de l'édition 1934 » (p. 400)
- c) « Préfaces des éditions antérieures » (p. 401)

9. Support visuel

De registre intimiste (utilisation de la première personne du singulier), ils relancent la question de l'identité, mais cette fois-ci sur une base différente : pape, archevêques, supérieurs de Sillery, carme professeur de théologie au *Teresianum* et prêtre (les autorités religieuses donc) engagent leur parole personnelle dans des écrits qui sont d'une part organisés pour garantir la justesse du *Cantique* et, d'autre part, pour reconnaître la crédibilité de son énonciatrice. La question de la sainteté à sanctionner y est toujours, soit directement ou indirectement, abordée. Avec comme ambition première la présentation de faits, ces parties réunissent à la fois de la correspondance (2, 7b), des témoignages (4, 6), des discours préfaciers (1, 7c) et des documents informatifs (3 explique le rôle et la genèse de la communauté et 7a la généalogie de l'auteur) ou analytiques (5 propose une analyse du *Cantique* par un carme spécialiste) concourant à peu près tous à renforcer le bienfondé de la démarche scripturale et invitent souvent à faire de Dina Bélanger une sainte. Notre but sera d'illustrer qu'ils aiguillent le lecteur sur une façon bien précise d'interpréter l'écrit.

Les deux titres principaux (qui, dans le faits, n'en forment qu'un) ont la particularité d'orienter le lectorat, précisément parce qu'ils renforcent la classification générique

imposée à l'œuvre (grosso-modo, ils cautionnent le type d'énonciation qui la particularise) et qu'ils dirigent l'attention sur ce qui devrait être retenu au niveau du contenu. Dans un premier temps, le premier titre, *Autobiographie*, qui englobe toutes les parties constitutives du livre (dont le *Cantique*), et le second titre, porteur d'une conjonction marquant l'exclusion : *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour*, que nous octroyons plutôt aux divisions comprises entre « l'Introduction » et le chapitre XLVI inclusivement (excluant les photos des pages centrales), assignent une triple dénomination générique et trois registres possibles. S'agit-il d'une autobiographie ? d'un cantique ? ou d'un chant d'amour ? Possiblement un peu des trois, puisqu'une « existence » y est effectivement racontée par une narratrice représentée (autobiographie « réaliste ») dans le seul but de rendre grâces à Dieu (cantique religieux) via un éloge amoureux et néanmoins poétique (chant d'amour). Partant, il est possible de montrer que cette triple désignation correspond aux trois phases qui justifient co-textuellement l'appareillage *titrologique* : en référant à son obligation d'écrire sa vie ([...] l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois que je croyais morts ici-bas. », p. 39, phase 1), la narratrice honore la composante autobiographique ; par son désir de rendre grâces à Dieu en faisant la monstration de sa prédestination à la sainteté, elle écrit effectivement un cantique religieux (phase 2) ; en clamant son inconditionnel amour pour Jésus, notamment en acceptant de vivre héroïquement sa foi en devenant une petite mendiante d'amour, elle opte pour un chant d'amour (phase 3). En bout de ligne, c'est véritablement le « Chant d'amour », celui de l'expression d'une Union vécue de façon jouissive dans la souffrance, qui est à nos yeux le plus révélateur des principaux enjeux textuels. Ce chant est en effet porteur d'un

quatrième registre absent de la désignation initiale, mais qui rend opératoire l'interprétation des trois phrases à partir de sa dernière, c'est-à-dire l'adjectif « mystique » et le fait qu'il implique l'inévitable concept de « transcendance » : il pourrait donc s'agir d'un « Chant d'amour mystique ». La lecture attentive des deux principaux titres nous porte ainsi à considérer qu'ils sont régis par une indétermination symptomatique du contenu. D'un côté, cette indétermination est masquée par une surdétermination mettant à l'avant-plan l'essentiel, à savoir que le titre de l'œuvre (*Autobiographie*) est aussi l'indication de son genre littéraire (autobiographie). La répétition, créatrice d'un effet d'insistance, permet à la fois d'ouvrir un espace propice au renforcement du pacte autobiographique tout en minimisant l'émergence d'interprétations qui ne cadreraient pas avec la visée proposée par le genre. D'un autre côté, le *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour* insiste sur la valeur poétique de cette « fable mystique » (De Certeau) qu'il aura finalement fallu réduire en autobiographie afin de suggérer un rapport plus étroit avec le « réel », car, enfin, il s'agit surtout, ainsi que l'a fait Crenier en son temps, d'utiliser le paratexte pour créer des correspondances entre le co-texte et ce qui lui sert de cadre de diffusion. Si à travers ses souvenirs l'énonciatrice démontre que sa courte existence n'aura finalement servi qu'à rendre grâces à Dieu, elle se sert aussi de ces mêmes souvenirs pour « chanter » son amour dans une vaste prière divisée en quarante-six couplets. Ainsi que nous l'avons analysé, ces souvenirs font rarement référence à des faits concrets, et si ces faits sont effectivement présents, ils se trouvent en quelque sorte « dénaturés » (ils perdent leur fonction référentielle de base) à mesure que Dina insiste sur son assumption au cœur de la Trinité, que son « pacte » avec l'Esprit saint lui permet de décrire son éternité commencée sur

terre. Les souvenirs évoqués deviennent le support à la figuration d'une vie spirituelle qui fut si riche qu'elle fut vécue ici bas de la même manière que si elle l'avait été au Ciel, d'où l'allégorie d'ensemble qui enseigne au lecteur la voie à suivre (l'Union au Cœur) pour passer de la tiédeur à la ferveur. La composante poétique à laquelle la narratrice semble tant tenir (« Cantique » ou « Chant »), composante qu'elle se donne le droit d'ajuster (« ou ») en optant pour une désignation un peu plus *généralisante* (le chant étant une catégorie englobant le cantique), se trouve noyé dans tout un appareillage de titres secondaires qui sauront finalement bien rendre justice à la commande de raconter sa vie.

Les sous-titres, qui viennent renforcer la principale détermination générique, réfèrent toujours à des étapes du cheminement biographique de la narratrice et obligent l'observance d'un cadre temporel fort rigide. Partant, ils établissent non seulement une chronologie amplifiant l'effet de vraisemblance au niveau des propos tenus (c'est daté, donc c'est vrai), mais opposent implicitement le temporel à l'éternel et, par extension, le profane (la vie mondaine) au sacré (la vie religieuse). On peut y déceler une évolution s'effectuant en trois temps distincts. Au départ, l'identification des tranches d'existence est manifestée par des sous-titres se faisant l'indice d'une époque qui se veut d'autant plus précise qu'elle est associée à l'âge de la narratrice: « Le milieu familial jusqu'à l'âge de six ans 1897-1903 » (p. 41), « De seize à dix-neuf ans 1913-1916 » (p. 78), « De vingt et un à vingt-quatre ans 1918-1921 » (p. 103). La redondance par laquelle on insiste pour répéter deux fois la durée, en isolant des portions d'âge (« De seize à dix-neuf ans » : quatre ans) et en précisant les années qui y correspondent (« 1913-1916 » : quatre ans), assure que la

temporalité paraisse encore plus exacte. De cette façon, est renforcée l'idée de vraisemblance entourant les événements eux-mêmes et ce, autant par le souci d'exactitude (le fait de répéter la durée pourrait connoter le désir d'être précis à d'autres niveaux du texte) que par le fait que ces événements soient presque doublement datés. Ensuite, l'âge de Dina disparaît lorsque celle-ci entre en communauté; les sous-titres réfèrent alors à deux étapes distinctes qui sont accompagnées d'une chronologie détaillée au mois et parfois au jour près: « Le postulat 11 août – 2 septembre 1921 » (p. 119) et « Le noviciat 15 février – 15 août 1926 » (p. 134). Ici, la disparition de l'âge est symptomatique, car on peut comprendre qu'en entrant en religion la postulante meurt symboliquement à sa vie profane pour renaître à sa vie consacrée. Son âge, qui particularisait tant son existence terrestre, est alors occulté au profit des différents grades obtenus, ce qui peut être associé autant à l'illustration d'un cheminement canonique parfaitement respecté qu'à la tentative de montrer la volonté d'un modèle qui réussit à en franchir toutes les étapes malgré les grandes difficultés. Évidemment, la reconnaissance de lieux (le postulat et le noviciat) facilite l'intégration du lecteur empirique (le religieux) et lui permet de s'identifier encore plus aisément à cette jeune fille pour qui le postulat a été « excessivement difficile et même presque impossible. » (p. 120), puis à cette novice réfractaire à la vie commune et à qui venait l'idée « de partir sans chapeau ni manteau, ou, la nuit, de [s']enfuir par une fenêtre. » (p. 125) Finalement, à compter du chapitre XVII (p. 168), il n'est plus question que de « La vie religieuse » (de 1923 à 1929) et des dates qui en marquent les principales étapes : « La vie religieuse août 1923 – janvier 1924 » (p. 168), « La vie religieuse 23 juin – 20 septembre 1925 (p. 234), « La vie religieuse 13 avril – 2 mai 1927 (p. 307). Ici,

l'indétermination peut être révélatrice d'une spiritualité dorénavant assumée et qui prend toute la place. Ce dernier niveau spirituel, qu'on se plait à répéter jusqu'à la fin du *Cantique*, s'il évoque l'idée d'une réconfortante monotonie, n'implique pas nécessairement la stagnation dans la vie religieuse. En effet, les indications temporelles, seule particule qui subit des modifications d'un sous-titre à l'autre, pourraient mettre en relief le fait que le « même » en question n'est pas statique mais bien évolutif, et que par conséquent l'état de plénitude vécu en dehors du monde atteint toujours de nouveaux sommets, d'où le renforcement de l'idée d'une éternité que la foi permet de commencer dans la vie religieuse. Cette volonté de s'inscrire dans une temporalité spécifique n'est donc pas uniquement l'expression d'un désir d'authenticité, mais elle coïncide surtout avec la détermination d'établir trois grands axes de reconnaissance. Le dénominateur commun liant le titre de l'œuvre à ses sous-titres est bien évidemment l'utilisation de la répétition qui réussit à imposer un cadre rassurant. Ainsi, si le titre principal (*Autobiographie*) constitue une répétition du genre littéraire (autobiographie), les sous-titres actualisent ce dernier par des indications temporelles qui vont même jusqu'à désigner ce qui doit être considéré dans les chapitres en question. Dans une autre mesure, la répétition peut aussi favoriser l'établissement d'un rythme par voie anaphorique : la succession de dates et d'époques, qui se suivent comme des oraisons jaculatoires, sont propices à la création de certains types d'ancrage mnésiques. Par exemple, le sous-titre « La vie religieuse », qui est répété trente fois, situe bien évidemment le lecteur dans le thème religieux, mais lui rappelle surtout toute l'importance qui est accordée (et qu'il devrait lui-même accorder) à

cette étape. De même, les dates et les mois qui reviennent année après année l'incitent à faire des liens entre les différents événements qui y sont associés (le 15 août par exemple).

La préface écrite par Maurice Couture (datée du 6 février 1995), archevêque de Québec, présente un discours dont l'incipit nous donne d'office la clé de la sainteté :

Le Christ a toujours fait ce qui plaisait au Père (cf. Jn 8, 29), ce Père « qui voit dans le secret » (Mt 6, 6). Voilà la clé de la sainteté et de la prière. La sainteté ne consiste-t-elle pas à devenir « parfaits comme le Père céleste est parfait » (Mt 5, 48) et la prière à converser avec le Père qui est là dans le secret de notre chambre la plus reculée (cf. Mt 6, 6) ? (p. 5).

De toute évidence, Couture amorce son discours en montrant qu'il a bien compris l'objet qui est le plus important à défendre ici, nous laissant même entrevoir la possibilité que la bienheureuse Dina, implicitement visée par l'énoncé, soit parfaite. Pour y arriver, il s'efface derrière un amalgame de citations afin de présenter cette « petite fille de chez nous [qui] brûlait du désir d'accueillir en elle l'amour infini du Cœur de Jésus » (p. 5) comme un « modèle de fidélité à l'appel du Seigneur » (p. 5). Quelques extraits des saintes Écritures (Mt 5, 48 ; Mt 6, 6), l'établissement d'un parallélisme entre saint Augustin et la mystique (« Adaptant sa devise à celle de saint Augustin : « Aime et fais ce que tu veux », sa devise est devenue : « Aimer et laisser faire Jésus et Marie ». » -p. 5) et une citation des paroles proférées par Jean-Paul II lors de la cérémonie de béatification («Puisse la bienheureuse Dina Bélanger, cette humble mystique, soutenir les chercheurs de Dieu de notre époque, et en particulier dans sa patrie, le Québec ! », p. 6) sont autant d'éléments visant à crédibiliser son propos, lequel lui sert surtout à créer des analogies entre la

narratrice et des sommités religieuses ; la sainteté de Dina se trouve ainsi implicitement mise en rapport avec saint Mathieu, saint Augustin, et le Saint-Père. En outre, Couture vise juste quand à la fin de son article il pose cette question rhétorique: « Puis-je appliquer ce souhait du Saint-Père, d'une façon particulière, à ceux et celles qui ressentent l'appel intérieur à vivre le don total de leur être dans la vie consacrée ? » (p. 6) Ce faisant, il rappelle tout simplement qui est le lecteur idéal de l'œuvre.

« Supplique et formule de béatification » (p. 7) est la reprise d'une correspondance entre l'archevêque de Québec et le Pape Jean-Paul II au sujet de la béatification de Dina Bélanger. D'une part, la première lettre (« Supplique de béatification »), une requête adressée au Saint-Père, est écrite au nom de Maurice Couture et a comme principal objectif de faire la « grande demande ». Dans le respect du libellé canonique, la phrase d'ouverture sert à la formuler: « Très Saint Père, l'Archevêque de Québec demande humblement à Votre Sainteté d'inscrire au nombre des Bienheureux la Vénérable Servante de Dieu Dina Bélanger », p. 7). C'est en présentant une micro biographie (réduite aux points les plus essentiels) de ladite Servante que l'auteur expose tous les motifs, sous-entendant simultanément une sainteté à venir, qui justifient sa requête : « Dina reçoit une éducation chrétienne, à l'abri de l'égoïsme et de la vanité. » (p. 7), « Dina a l'inspiration de consacrer sa virginité au Seigneur » (p. 7), « On l'a toujours considérée comme une élève exemplaire [...] » (p. 7) ; malgré les concerts, « Dina continue sa vie d'intimité avec Jésus et Marie » (p. 8), « elle prononce ses vœux perpétuels [...] » (p. 8), etc. Avant d'en arriver à évoquer sa mort (« elle meurt paisiblement dans la 33^e année de son âge [...] » (p. 8), il

réfère à l'écriture de son autobiographie à titre d'élément clé : « Sa supérieure n'avait pas tardé à mesurer la profondeur exceptionnelle de la vie intérieure de la jeune religieuse. Elle lui demande d'écrire son *Autobiographie*. » (p. 8). En référant à l'*Autobiographie* dans l'*Autobiographie*, mais surtout en en proposant un résumé assez complet, on souligne avec insistance que l'écriture de cette œuvre est à ce point primordiale qu'elle constitue un incontournable objet de la supplique. On en fait donc un objet essentiel à la requête de béatification, de sorte qu'on crée l'impression que son authenticité est infaillible. D'autre part, la « formule de béatification », qui arrive comme une hyperbate, rapporte la réponse du Pape qui déclare solennellement que Dina Bélanger, dorénavant Bienheureuse, sera célébrée « chaque année le jour de sa naissance au ciel, le 4 septembre. » (p. 9). Les quelques phrases proférées par ce représentant de Dieu ajoutent l'argument d'autorité qui saura assurer de la crédibilité au *Cantique*. Autrement dit, on ne pourra plus le lire comme un quelconque texte, mais bien comme autobiographie écrite par une Bienheureuse. De toute évidence, certains éléments de « Supplique et formule de béatification » situent le lecteur : ils lui font un résumé de l'histoire et tissent des liens explicites avec d'autres parties de l'œuvre (le *Cantique* et la requête de la supérieure dont on publie la lettre un peu plus loin –« Origine de la première édition »).

Les parties suivantes, soit « La Congrégation des Religieuses de Jésus-Marie » (p. 11) et « Origine de la première édition. Témoignage de la Supérieure de Sillery » (p. 15) définissent les deux sources de l'écriture de Dina Bélanger : sa spiritualité christocentrique (origine spirituelle), qui constitue en quelque sorte « l'esprit » du *Cantique*, et ce qui en a

déterminé le contexte énonciatif, et par le fait même la diffusion, c'est-à-dire la commande de la supérieure (origine matérielle). Premièrement, « La Congrégation des Religieuses de Jésus-Marie », un court libelle expliquant au néophyte l'origine spirituelle et la mission de cette communauté enseignante qui fait « la promotion de la femme [...] » (p. 11), présente sa fondatrice, Sainte Claudine Thévenet, et soutient que son principal objectif a toujours été de « Faire connaître et aimer Jésus et Marie » (p. 12). Deux éléments attirent davantage notre attention. D'un côté, le fait que Thévenet ait accédé à la sainteté, comme Bélanger a été honorée de la béatification²²³, permet de créer une analogie entre les deux : en montrant que la seconde fait partie d'une communauté dont le fondatrice a été canonisée (aspect élitiste), on s'assure que le thème de la sainteté soit mis en relief et qu'il serve implicitement la cause de Dina. Puisque cette dernière n'a jamais dérogé à l'obéissance en suivant à la lettre les règles imposées par la Mère fondatrice, on laisse donc entrevoir que leur destin spirituel pourrait bien être semblable. D'un autre côté, il est intéressant de constater comment le dernier paragraphe explique la spiritualité de la narratrice telle qu'elle est illustrée dans le *Cantique* : « Elle [Claudine Thévenet] lègue à ses religieuses une spiritualité christocentrique marquée par la doctrine de saint Ignace et centrée sur l'Eucharistie. Comme leur Fondatrice, les Religieuses de Jésus-Marie s'efforcent de " chercher Dieu en tout et toutes choses en Dieu ". » (p. 12) Par ce résumé, on ne distingue pas seulement de quelle façon on devrait comprendre ce qui a inspiré l'anecdote (le christocentrisme, saint Ignace et l'Eucharistie), mais il est aussi possible d'en déduire que son auteure a effectivement démontré que son existence entière a servi à chercher Dieu en

²²³ Claudine Thévenet a été canonisée le 21 mars 1993 et Dina Bélanger a été béatifiée le 20 mars de la même année.

tout, même à travers l'écriture, et que tout ce qu'elle a écrit a probablement permis d'exprimer les grâces. En ce sens, elle a appliqué à la lettre le principe se trouvant à la base même de la communauté.

Parallèlement, « Origine de la première édition. Témoignage de la Supérieure de Sillery »²²⁴ (p. 15), parce qu'il insiste pour expliquer ce qui a conduit Dina à l'écriture, sert à préciser l'origine matérielle du *Cantique*. La publication de ce témoignage confirme que c'est expressément la supérieure qui a obligé sa « sœur » à écrire: « " Vous allez écrire votre vie, ma chère sœur " »(p. 15). Le détail le plus pertinent du document tient sans doute à l'explicitation d'un fait incontournable : peu de temps avant de mourir, « Mère Sainte-Cécile de Rome, rappelant cette obédience, [lui avait] dit : " J'ai fait là l'acte qui m'a le plus coûté dans ma vie." » (p. 15). C'est par cette transformation d'une écriture qui pourrait, pour certaines, être jugée narcissique en un pur sacrifice que le lecteur est amené à témoigner du véritable enjeu du texte, c'est-à-dire le fait qu'il constitue une mission vécue héroïquement. Par la relance d'un détail faisant partie de la « Supplique et formule de béatification » (« Sa supérieure [...] lui demande d'écrire son *Autobiographie*. », p. 8), le présent témoignage, qui trouve aussi un écho dans le *Cantique* : « voilà que l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois » (p. 39), acquiert, pour le croyant, le statut de « confirmation ». La convergence qui s'établit entre trois discours (la supérieure, la

²²⁴ En quelque sorte « dénaturés », la correspondance (2, 7b) et le témoignage 4 (*Témoignage de la Supérieure de Sillery*) sont intégrés dans un autre cadre énonciatif qui leur donne une nouvelle fonction: désormais, ils ne doivent pas être considérés comme de simples lettres s'adressant à un seul destinataire ou un témoignage parmi mille autres, mais plutôt comme la résultante du choix qu'un éditeur a fait pour éclairer tel élément du co-texte. On peut donc présumer qu'ils occupent une fonction de « preuve », apportant un complément jugé essentiel.

narratrice et l'archevêque) écrits à trois époques distinctes accentue l'impression que Dina dit la vérité. Tout compte fait, l'explication des origines spirituelle et matérielle du texte précise comment ce dernier devrait être lu. En présentant les règles fondatrices à partir desquelles s'est organisée une communauté mondialement réputée (« la Congrégation compte de nombreuses maisons en Europe, en Asie, en Afrique, dans les deux Amériques et jusqu'en Nouvelle-Zélande. », p. 11), on s'assure que le lecteur saisisse que c'est l'esprit même de cette importante communauté qu'il rencontrera chez Dina (« esprit » qui est personnifié par Claudine Thévenet).

La « Présentation de la nouvelle édition » (p. 17), écrite par le frère François-Marie Léthel, est élaborée à partir d'une pétition de principe : Dina est sainte (« Celui qui lit et relit ce texte écrit par une sainte » p. 17). Elle commence par un commentaire subjectif : « *L'Autobiographie* de la bienheureuse Dina Bélanger (en religion Marie Sainte-Cécile de Rome) est un des plus purs joyaux de la littérature spirituelle du XXe siècle. » (p. 17) Comme l'auteur semble prendre pour acquis que la question générique régit certaines modalités lectorales, son article insiste pour classer le *Cantique* dans un genre littéraire précis : « Pour bien lire ce texte. Il importe de tenir compte de son genre littéraire narratif, autobiographique. » (p. 18). Possiblement pour appuyer son affirmation et donner au texte ses lettres de noblesse, il va même jusqu'à l'inscrire dans une longue tradition qui le précède : « La théologie narrative, [...] s'exprime de façon privilégiée dans ce genre de l'autobiographie, utilisé par tant de saints au cours de l'histoire de l'Église. » (p. 18). Ce qui est intéressant dans la « Présentation », c'est que le commentateur, à la fois carme et

professeur, semble construire son commentaire à partir de deux forces antagonistes qui, sans entrer vraiment en contradiction, créent une tension. D'une part, on a l'impression que, comme ses prédécesseurs, le frère aimerait se laisser aller à la foi naïve. C'est alors la verve religieuse qui est exprimée :

Celui qui lit et relit ce texte écrit par une sainte, qui était aussi une artiste, en revient toujours à une fondamentale impression : que c'est beau ! (p. 17),

[...] elle s'ouvre aux plus grandes dimensions de l'Histoire du Salut, et ainsi elle devient un convaincant témoignage rendu à la vérité. (p. 17)

L'Esprit Saint utilise les talents artistiques de Dina, son imagination, sa sensibilité. (p. 19)

Pour comprendre le sens de ces deux parties [de l'*Autobiographie*], il convient de faire appel aux deux grands Docteurs de la vie spirituelle que sont Thérèse d'Avila et Jean de la Croix. Dina ne les a pas lus, mais ce qu'elle écrit correspond exactement à leurs enseignements. (p. 25)

D'autre part, le professeur semble vouloir remettre les pendules à l'heure et entend démystifier une bonne partie du *Cantique* en imposant un point de vue modérateur. Il attire alors l'attention sur sa façon de percevoir l'écriture: « il convient de souligner le caractère original de la présente *Autobiographie*. Dina est toujours très personnelle ; elle cite peu, mais elle redit tout avec ses mots à elle. » (p. 18). Il commente le vocabulaire utilisé : « Elle emploie volontiers des expressions conceptuelles, abstraites telles que la « substitution » » (p. 19), « la Bienheureuse a un goût extrême de la précision [...] » (p. 18) et recherche « en particulier des formules brèves et claires comme des théorèmes [...] » (p. 19). Il met aussi un bémol sur « l'extraordinaire » qui pourrait en un certain sens berner le

lecteur, car « la vie mystique ne consiste pas dans les phénomènes, mais dans la foi, l'espérance et l'amour. » (p. 19). Sa tentative de créer une distinction entre « sainteté » et « expériences extraordinaires » l'amène à banaliser les colloques vécus par Dina afin que le lecteur fasse de cette dernière non pas un médium doté de facultés extrasensorielles, mais qu'il consente plutôt à voir en elle une sainte entièrement consacrée à la vie spirituelle:

Il convient donc de relativiser l'aspect parfois extraordinaire de l'expérience de Dina, [...] Sur ce point, il faut en particulier bien interpréter les nombreuses « paroles de Jésus » rapportées par Dina, non pas comme étant des « révélations privées », mais beaucoup plus simplement comme une expression dialoguée de la vie spirituelle. (p. 19)

Jésus lui parle à travers l'Évangile, sans qu'elle entende quelque parole intérieure ; sans aucune vision, elle contemple la Face de Jésus et s'émerveille de sa beauté. (p. 20)

Ce qui est attendu, c'est qu'après avoir résumé l'*Autobiographie*, Léthel la divise en deux parties principales (avant et après la mort mystique) :

Dans l'Autobiographie de Dina, on peut distinguer clairement deux grandes parties, à peu près égales en longueur. La première partie a été écrite en quatre mois. [...] Dina y raconte les événements de sa vie [...] La deuxième partie est la reprise du récit [...] dont la rédaction va s'étaler sur cinq ans [...] (pp. 24-25)

Il motive sa division en référant à deux saints mystiques espagnols, docteurs de l'Église, soit Thérèse d'Avila et Jean de la Croix. Si la première partie coïnciderait avec la description d'une ascension spirituelle arrivant jusqu'au niveau des « Sixièmes Demeures » décrites par Thérèse (p. 25), la seconde irait encore plus loin, puisqu'elle

référerait à l'union *transformante*, ou à ces « Septièmes Demeures » qui n'ont jamais été atteintes par la grande mystique espagnole (« Thérèse elle-même nous dit qu'elle n'avait pas encore atteint ce sommet quand elle a écrit sa propre *Autobiographie*. », p. 25) ; ce faisant, Lethel lance l'idée que Dina Bélanger serait allée encore plus loin dans son expérience spirituelle, ce qui lui confère une « aura » hors du commun. La mort mystique, comme événement permettant la clôture de la première partie, serait expliquée par ce que Jean de la Croix a défini comme cette « Nuit obscure de l'esprit » qui est essentielle à « l'ultime purification » du sujet (p. 25). Le résultat est double : en intégrant la pensée de Bélanger à celles des « autres » grands docteurs de l'Église, Lethel met non seulement en évidence les sources de l'œuvre, mais tente aussi de faire ressortir sa qualité intrinsèque et suggère que la narratrice, tout comme ses prédécesseurs, a le droit de rejoindre le panthéon sacré. Le procédé est repris souvent au cours de l'article :

Environ trente ans après *l'Histoire d'une âme* de sainte Thérèse de Lisieux, c'est le même lumineux témoignage d'amour, de l'amour infini de Dieu, révélé et donné en Jésus-Christ. (p. 17)

Or, qu'il s'agisse des *Confessions* de saint Augustin, ou des *Autobiographies* de Thérèse d'Avila, de Thérèse de Lisieux et de Dina, ces écrits se présentent toujours comme une « louange de la miséricorde », un « chant d'amour », un « Magnificat » qui célèbre les merveilles de Dieu. (p. 18)

Ces « tableaux », qui tiennent une grande place dans l'*Autobiographie*, sont comme des icônes intérieures, peintes par une artiste si douée au plan de l'imaginaire, mais ils s'apparentent aussi aux « visions imaginaires » décrites par sainte Thérèse d'Avila et tant d'autres mystiques [...] (p. 19)

Un tel dialogue est une des modalités de l'expérience spirituelle, et aussi un genre littéraire bien attesté, que l'on pense au *Dialogue* de sainte

Catherine de Sienne ou à *l'Imitation de Jésus Christ* qui est une des sources principales de Dina (comme de Thérèse de Lisieux). (p. 19)

On le voit, par exemple, lorsque la Bienheureuse résume l'enseignement de saint Louis-Marie [...] (p. 22)

Dans les Cœurs de Jésus et de Marie, Dina a trouvé tout de suite le moyen de bien vivre de telles amitiés, alors que pour Thérèse d'Avila, il a fallu une conversion après de longues années ! (p.23)

Dina est particulièrement proche de Thérèse de Lisieux, elle manifeste la même « confiance amoureuse » ou « amoureuse audace », le même art de corriger ses fautes par des actes d'amour. (p. 28)

Tout ce que décrit Dina, de façon toujours si personnelle, avec ses propres mots et sans rien copier, correspond exactement à l'enseignement de Thérèse d'Avila dans les Septièmes Demeures. (p. 29)

Comme Thérèse, Dina sait qu'elle « passera son ciel à faire du bien sur la terre ». (p. 32)

De même que Thérèse avait défini sa mission sur la terre comme au ciel par ces simples mots : « Aimer Jésus et la faire aimer », de même Dina pouvait déclarer : « Mon devoir maintenant, et mon emploi dans l'éternité, jusqu'à la fin du monde, est et sera de **rayonner, par la Très Sainte Vierge, le Cœur de Jésus sur toutes les âmes.** (p. 273) ». (p. 37)

Par le biais d'une courte analyse de l'*Autobiographie*, oscillant toujours entre un double discours théologique et littéraire, Léthel explique certaines zones « hermétiques » du texte (la mort symbolique et la substitution) et présente ainsi un commentaire fortement organisé. La sainteté que Dina entend acquérir dans le co-texte lui est ici implicitement attribuée au même titre que tous ceux qui lui sont comparés.

La partie « Épilogue », écrite par Dom Léonce Crenier, est inspirée des témoignages des supérieures et autres religieuses accompagnatrices qui ont assisté la « servante de Dieu » dans les dernières semaines de sa vie²²⁵. Cet ajout, qui impose une fin à un *Cantique* laissé en chantier, est aussi ce par quoi Crenier entend faire passer la narratrice à la légende. Le ton exalté est porté par un lexique connotatif décrivant les ultimes instants d'une sainte: « En entrant dans sa chambre d'infirmerie, on avait l'impression de pénétrer dans un sanctuaire [...] (p. 392), « À ses supérieures, elle répétait souvent : [...] Je m'en vais chez le bon Dieu travailler pour mon « Jésus-Marie » jusqu'à la fin du monde... pour les autres âmes aussi... Je donnerai de la joie... » (p. 392), « Vers trois heures de l'après-midi, se manifestèrent les symptômes de fin prochaine. [...] Elle expirait dans l'attitude de sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus » (p. 393). La chambre qui est comparée à un « sanctuaire », l'utilisation d'un ton affirmatif et du temps présent pour évoquer une action déjà enclenchée (« je m'en vais chez le bon Dieu »), et l'ajout d'un possible renvoi au surnaturel quand vient le moment de rappeler l'heure de sa mort (« Vers trois heures l'après-midi ») sont autant d'éléments caricaturaux servant à magnifier le personnage. Comme nous le constatons bien, le thème de l'héroïsme est dominant dans ce dernier chapitre et il est facile d'interpréter le fait que Dina n'ait pas pu terminer son texte comme l'acte suprême d'une sainte qui a poussé le martyr de l'écriture (« "J'ai fait là l'acte qui m'a le plus coûté dans ma vie. " », p. 15) jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus tenir son crayon : « À partir de juillet, notre chère Mère Sainte-Cécile de Rome (Dina Bélanger) n'eut plus la force de tenir le crayon pour exprimer ce qui se passait en son âme. » (p. 392)

²²⁵ La dernière date apparaissant au chapitre XLVI est « juillet 1929 » (p. 391). La religieuse meurt le 4 septembre de la même année.

Les « Annexes » sont composées de trois documents complémentaires servant à renforcer certains ancrages co-textuels. Le premier, « Généalogie de Dina Bélanger », dresse effectivement la généalogie de la narratrice d'après ses souches maternelle (Matte) et paternelle (Bélanger), précisant l'origine exacte de la servante de Dieu, tentant de « véritablement » l'incarner dans le monde afin d'insister sur l'idée que, malgré sa sainteté probable, elle a eu, tout comme le lecteur, une existence bien terrestre. Le second, « Approbation de l'édition de 1934 », lettre écrite par l'Archevêque de Québec à la Révérende Mère Saint-Pierre Claver, alors Supérieure au couvent de Sillery, divulgue un commentaire sur le *Cantique d'actions de grâces* : « Ces pages rayonnantes de foi et d'amour divin nous révèlent l'action de plus en plus profonde de Notre Seigneur dans l'âme de sa « petite épouse ». La lecture et même la méditation de ces écrits ne peuvent être que bienfaisantes, spécialement aux âmes consacrées au Seigneur. » (p. 400). Le troisième, « Préfaces de éditions antérieures », reproduit les préfaces des éditions canadiennes de 1934 et de 1983 qui poursuivent aussi l'objectif de faire l'éloge de la Bienheureuse québécoise : « Marie Sainte-Cécile de Rome est un modèle que l'on peut proposer à tous les âges de la vie. (Camille Roy, p. 404), « La vie de Dina Bélanger, une jeune fille de chez nous, nous permet de mieux saisir ce que représente cet appel général à la sainteté et cette réponse que nous devons lui apporter. » (Albert Vachon, Archevêque de Québec, p. 406), « Sa clarté nous aidera à vivre, avec elle, comme des fils et des filles de lumière. » (Albert Vachon, p. 406). Les préfaces des différentes éditions (1934, 1983 et 1995), exposant les points de vue d'autorités cléricales diverses, archevêques (Couture, Vachon) ou prêtre (Roy), permettent la conjonction entre l'œuvre, le sujet empirique de

l'énonciation et la société (donc le lectorat). Plus que tout autre document du paratexte, ces derniers, de par la relation qu'ils établissent entre « l'intérieur » et « l'extérieur », acquièrent une double fonction, notamment dans l'édition de 1995. Premièrement, ils servent à présenter comme des faits, donc comme ce qui peut être vérifié, des éléments diégétiques; par exemple, le fait que Maurice Couture affirme : « Cette petite fille de chez nous brûlait du désir d'accueillir en elle l'amour infini du Cœur de Jésus. » (p. 5) corrobore une bonne partie de l'anecdote développée dans le *Cantique*. Deuxièmement, ils aident à légitimer, au moyen de références intertextuelles, certains éléments qui s'expliquent difficilement : « L'expérience douloureuse décrite par Dina à partir du mois de juillet 1924, et qui atteint son paroxysme avec la « non-mort » du 15 août, correspond profondément à la description donnée par Jean de la Croix. » (p. 25-26). En somme, les « Annexes » sont des valeurs sûres, car en incarnant Dina dans le « monde », elles viennent renforcer la relation d'identité entre la narratrice et l'auteure.



Enfin, autant les photos de la couverture que celles qui se trouvent dans les pages centrales de l'œuvre sont des éléments qui viennent compléter le paratexte, soit en servant de commentaire « iconiques » à l'appui des discours des commentateurs (reprise) ou en créant une extension visuelle de certains faits relatés par la narratrice. Support qui accompagne l'écrit, elles servent aussi à renforcer l'effet de vraisemblance développé par le co-texte, prenant autant le statut « d'empreintes » d'existence saisies sur le vif que celui de preuves irréfutables qui sont mises à la disposition du lecteur-témoin. Contextuellement, elles

augmentent la validité des énoncés et viennent confirmer au lecteur une possible correspondance entre ce qui a été écrit et ce qui est vu. Ainsi, le montage-photos de la page couverture, affichant Dina Bélanger qui porte l'habit des Religieuses de Jésus-Marie, constitue le pendant visuel de la pétition de principe émise par l'ensemble des commentateurs. Le lecteur peut alors découvrir le visage de l'auteure et l'associer au nom apparaissant en grosses lettres sous la mention générique : *Autobiographie*. Précisons que les éléments essentiels de l'œuvre s'y trouvent figurés : la jeune religieuse y pose fièrement dans un habit symbolisant son appartenance socio-identitaire (RJM), appartenance qui se trouve répétée par le pendentif en forme de croix qu'elle porte autour du cou (nom de la Congrégation: RJM) et dont les lignes ont été redessinées afin de bien mettre en relief les lettres J et M. Aussi, le personnage est fondu à un ciel mauve (couleur symbolisant parfois la sagesse spirituelle) et donne l'impression « d'arriver » comme une éclaircie. Ce montage peut être porteur d'un message à la fois simple et efficace : la bienheureuse Dina Bélanger se trouve maintenant au Ciel où elle s'occupe de faire rayonner Jésus et Marie (considérés ici comme les divinités, mais aussi comme la communauté) pour l'éternité (« Je m'en vais chez le bon Dieu travailler pour mon « Jésus-Marie » jusqu'à la fin du monde » « Épilogue », p. 392).

Ensuite, les photos des pages centrales, extension visuelle de certains faits diégétiques, permettent de renforcer les pactes de ressemblance et d'identité : ce qui est écrit trouve alors un écho dans ce support visuel. L'imaginaire du lecteur s'en trouve un peu plus « réduit » et est davantage orienté vers des éléments jugés essentiels : des visages (parents

de l'auteur, Dina à travers différents âges de sa vie : enfant, adolescente, jeune adulte en tenue de concert, « Mère »), des lieux (église de Notre-Dame de Jacques-Cartier –Québec, Pensionnat de Bellevue, Collège Jésus-Marie de Sillery, Couvent Jésus-Marie de Saint-Michel de Bellechasse) et même d'autres preuves jugées pertinentes (un programme de concert, une composition musicale et un document autographe) créent une corrélation avec les propos tenus par la narratrice et néanmoins répétés dans certains documents du paratexte (notamment dans la micro-biographie de la « Supplique et formule de béatification », p. 7). Partant, la reprise de certains motifs discursifs à travers le support photographique vient appuyer la classification générique (« autobiographie ») proposé par le frère Léthel dans sa « Présentation » du texte. Le cliché que nous jugeons le plus intéressant est celui qui représente Dina le jour de sa mort (voir l' « Annexe 1 »). En plus de référer directement au contenu de « l'Épilogue », en reprenant sous une autre forme la phrase de Crenier : « En entrant dans sa chambre d'infirmerie, on avait l'impression de pénétrer dans un sanctuaire : tout y respirait le recueillement et le sacrifice. » (p. 392)²²⁶, il révèle une incontestable intention éditoriale. La mourante semble avoir été « installée » dans un véritable décor dont tous les éléments pourraient être investis d'une valeur symbolique : la blancheur du lit, des vêtements et de la peau, la statue de la Vierge de l'Assomption (dont la fête est le 15 août), le cadre posé sur la table de chevet et dans lequel nous pouvons distinguer la photo de Claudine Thévenet (lien explicite avec la partie « La Congrégation des religieuses de Jésus-Marie », p.11), les fleurs, la croix retenu par un

²²⁶ Il fallait sans doute trouver un moyen de renforcer l'effet de vraisemblance de « l'Épilogue » qui, rappelons-le, n'a pas été écrit par la narratrice. La photo du « lit de mort » dénote en quelque sorte le désir de prouver ce qui est raconté par Crenier.

cordon autour du cou et le chapelet paraissant quasiment « tressé » dans les mains jointes de la religieuse répètent, par métonymie, tout ce qui a pu constituer sa vie : humilité, souffrance, pureté et prière. Ici, l'image est doublement suggestive, car elle relance non seulement des thèmes importants du co-texte, mais renforce aussi la proposition de sanctification avancée par les auteurs du paratexte. Il est légitime de se demander pourquoi on a jugé bon de photographier Dina en cet instant précis, mais surtout ce qui a motivé la publication de cette photo. Il semble que la réponse soit claire : le sacrifice héroïque proposé par le modèle trouve son illustration jusque dans sa représentation picturale. La sainteté est tout compte fait construite jusque dans ses moindres détails.

Ainsi que nous l'avons constaté, l'appareillage paratextuel fait état d'une reconnaissance, celle d'une sainteté potentielle donnant raison aux supérieurs, et à Dieu, d'avoir asservi leur candidate à l'écriture puisque cette sainteté trouve effectivement l'écho escompté dans les pages de l'*Autobiographie*. Le dénominateur commun de ces documents est le désir d'imposer des balises au lectorat, de le guider vers cette interprétation idéale qui est commandée par l'écrit. « Zone indécise entre le dedans et le dehors, [...], lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture. » » (GENETTE, 1987 : 8), le paratexte est cette rétroaction lectorale qui constitue une façon de « consacrer » la portée référentielle des manuscrits et de sanctifier, même officieusement, le sujet empirique de l'énonciation, ce qui éclipse momentanément la composante fictionnelle (écrite) d'où elle origine. Cette « consécration », réaction d'un lectorat qui, à la suite de Dina, fait un acte de foi afin de

proposer une possible sanction à un texte inachevé, transpose les éléments de l'énoncé pour en faire des vérités quasi autonomes, puisque le lecteur a été piégé par le jeu poétique l'ayant amené à reconnaître l'*Autobiographie* comme une preuve pouvant, un jour, valider la sainteté.

6. Conclusion

En conclusion, les paratextes de la première édition, tout comme celui de l'édition la plus récente, nous permettent de comprendre qu'à travers l'*Autobiographie* de Dina Bélanger fonctionnent d'autres textes qui lui assurent de la crédibilité. Les documents en faisant partie, réactions de tièdes appelés à la ferveur, peuvent être les révélateurs d'une sainteté construite dans le *Cantique*. Grâce à leur forme généralement argumentative, les commentaires du lectorat idéal sauront finalement proposer une sanction au co-texte. Nous disons « proposer » puisque l'unique sanction possible n'appartient, en définitive, qu'à Dieu ou à son ultime²²⁷ « substitut » : le Pape. Elle relève donc de la transcendance ! Et lorsque le tiède prend la parole afin d'exprimer sa foi en la possible sainteté de Dina, il cautionne sa mission divine et, comme Dieu le ferait, il lui en « reconnaît » l'honneur. Dans un cadre autobiographique, cette sainteté textuelle est écho, réflexivité, stratégie rhétorique, c'est-à-dire qu'elle découle d'un désir d'imiter Jésus à travers la répétition d'une mission de rédemption prenant appui sur une série d'occurrences thématiques en permettant l'actualisation. Elle est répétition d'un Texte par un texte, d'une « Parole » à

²²⁷ Nous utilisons l'adjectif « ultime » puisque chaque lecteur « idéal » interpellé par l'autobiographie aura tendance à également se prendre pour Dieu en sanctionnant, imaginativement, la sainteté de Dina.

travers une « parole ». Dans ce contexte précis, la répétition du même ordonne la reconnaissance du Christ, figure d'autorité, Verbe à incarner et agissant à travers le sujet, à condition que la foi d'un tiède l'amène à prendre le relais de la narratrice afin que se poursuive « éternellement » sa mission.

En somme, nous pouvons relever plus de trois formes différentes de mimétisme, définissant le mécanisme des trois niveaux fondamentaux de l'œuvre : l'appareil énonciatif, l'énoncé et la réception. Le premier niveau établit la jonction entre l'énonciatrice et le sujet empirique de l'énonciation. Puisque la mention générique initiale réfère à une autobiographie, il est proposé que la reproduction (répétition) de faits (extralinguistiques) fonde l'écriture du texte; ces faits, qui ont possiblement été vécus par le sujet empirique de l'énonciation, sont racontés par une énonciatrice, puis actualisés par un « je » personnage. Le deuxième niveau part du principe que ce « je », dans l'univers du discours, tente de reproduire en elle les traits du Christ et que cette imitation arrive à faire de l'écriture l'expression de la substitution en acte. Le troisième niveau relève davantage du domaine de la réception puisqu'il prend en considération le commentaire du lectorat idéal qui est, tout comme la narratrice, une « âme consacrée » se laissant aller à la diffusion d'un discours de foi par lequel il « reconnaît » Jésus, seule façon de passer de la tiédeur à la ferveur.

CONCLUSION

« En 1975, Norman Geschwind et un confrère médecin, Stephen Waxman, ont publié un article sur les caractéristiques communes qu'ils avaient observées entre deux crises [...] chez leurs patients atteints d'épilepsie du lobe temporal : un accroissement de la religiosité et du souci de considérations morales [...] Il semble aussi qu'ils aient observé une diminution de la pulsion sexuelle ainsi qu'une hypergraphie –de nombreux patients avaient besoin d'écrire, parfois de manière compulsive. Par religiosité, Geschwind entendait un sentiment plus proche du sentiment océanique de Freud et de la transcendance extraordinaire de Baruss que d'une théologie formelle. Des personnalités religieuses et artistiques aussi diverses que saint Paul, Mahomet, Jeanne d'Arc, sainte Thérèse d'Avila, Fédor Dostoïevski, Gustave Flaubert, Søren Kierkegaard, Vincent Van Gogh, Guy de Maupassant, Marcel Proust, Lewis Carroll et lord Alfred Tennyson ont toutes fait l'objet, pendant ou après leur vie, d'un diagnostic d'épilepsie du lobe temporal. » (HUSTVEDT, 2010 : p. 182)

1. Introduction

Pour obéir à la volonté divine manifestée par la voix des supérieurs, Dina Bélanger a écrit son *Cantique d'actions de grâces ou Chant d'amour*, fable mystique métissant plusieurs genres littéraires, mais tenant principalement d'une autobiographie (phase 2) et d'un journal spirituel (phase 3) auxquels sont accordés un traitement globalement poétique.

Cette poétisation qui se construit au fil de l'écriture contribue à annuler la tension entre les deux principales isotopies du texte, la terrestre, chapeautant les faits biographiques, versus la spirituelle, davantage relative aux colloques, pour favoriser la substitution de l'une par l'autre ; partant, en dernière instance, l'écrit, tout à fait figuratif, constitue le produit d'une spiritualisation globale, laquelle rime avec un appel de « sanctification ». Ainsi, deux principaux temps ont pu être dégagés de « l'itinéraire » scriptural de Marie Sainte-Cécile de Rome: dans la seconde phase du *Cantique* (chapitres I à XIX), la narratrice autodiégétique, à l'écoute d'une voix divine intérieure qu'elle croit pouvoir transposer afin de valider sa prédestination à la sainteté, raconte ce qui l'a amenée à vivre une extraordinaire union à Jésus (la Parole), c'est-à-dire la substitution ; dans un deuxième temps (chapitres XX à XLVI), confinée au silence, elle transcende sa tiédeur initiale et fait plutôt de son écrit cette Union en acte en relevant le défi de devenir cette voix ; partant, elle convertit un devoir scriptural en mission de rédemption des âmes et interpelle un tiers, ce lecteur tiède à sauver et qui, en transcendant son manque de ferveur, pourrait à son tour en sauver d'autres, plaider en faveur de sa sainteté, donc reconnaître qu'elle propose une incarnation langagière du Verbe de Dieu.

Au final, avant de revenir sur l'incontournable question de l'extase, passons en revue les principales articulations de ce programme scriptural afin d'en dégager une logique d'ensemble, histoire de mettre en lumière, une dernière fois, ce qui a contribué à l'atteinte de la visée initiale de Dina Bélanger, c'est-à-dire cette sainteté désirée, puis construite.

2. Synthèse

Dès l'*Introduction* de son texte, Dina présentait les différents éléments qu'elle s'engage par la suite à développer. Esquissons rapidement quelques liens entre les paragraphes de l'*Introduction* et les différentes phases du *Cantique* afin d'en rappeler l'organisation d'ensemble.

Dès le premier paragraphe, la narratrice mettait en place les deux isotopies directrices de son écrit à venir: « Ô Jésus, je t'ai promis de ne plus penser au passé afin de m'occuper de toi seul, dans le moment présent, et voilà que l'obéissance m'oblige à revivre ces jours d'autrefois que je croyais morts [...] (p. 39), « Mon unique bonheur est de TE LAISSER FAIRE » (p. 39). « Je me suis abandonnée à ton action » (p. 39), « tu m'as anéantie » (p. 39), « "Ce n'est plus moi qui vit, c'est Jésus qui vit en moi." » (p. 39). Les références à l'acte d'obéissance (écrire) malgré un abandon complet à Jésus (cette promesse) donné comme accompli constitueront un fil conducteur de l'œuvre et détermineront ses tenants et ses aboutissants : il s'agira donc pour la narratrice de montrer comment, ultimement, elle arrive à concilier les deux.

Dans le second paragraphe, la narratrice imaginait la meilleure façon pour rendre grâces adéquatement :

Ô mon tendre Époux, comment puis-je traduire tes bienfaits infinis ! [...] Mon extrême pauvreté, ma faiblesse, la profondeur de mon néant : voilà

l'objet de tes dons. [...] Tu m'as plongée dans l'immensité de tes grâces et de tes miséricordes, comme une petite éponge dans l'océan. Dans mes froideurs, mes oublis, mes infidélités, mes ingratitude sans nombre, tu as multiplié tes appels et tes caresses. (pp. 39-40)

Corrélativement, dans la seconde phase du *Cantique* (chapitres I à XIX), en ayant recours au figural, elle mettait en œuvre le meilleur moyen pour donner un langage à la Parole de Dieu (exprimer ces « bienfaits infinis »), ce qui constitue pour elle la façon idéale de rendre grâces. En tentant d'interpréter la Parole par l'écriture de colloques (motifs spirituels) représentant sous une forme métaphorique des épisodes de sa vie (motifs terrestres), la narratrice a donc recours au figural, qui lui sert aussi à construire sa prédestination à la sainteté (cette « immensité de [...] grâces »). Toutefois, elle ne comprend pas encore que ce qu'elle considère comme de la grande ferveur n'est en fait qu'un manque de foi (« mes froideurs, mes oublis, mes infidélités, mes ingratitude »).

Dans le troisième paragraphe de son *Introduction*, la narratrice trouvait la formule lui permettant de s'abandonner totalement à Jésus : « Ô Jésus, écris toi-même ces pages pour chanter mon cantique d'actions de grâces ; pour révéler ta bonté et ta puissance divines dans un être aussi abject que le mien ; » (p. 40) Et, dans la première partie de la troisième phase (chapitre XX et XXI), le manque de foi de Dina est concrétisé par un épisode clé du *Cantique*. Alors qu'elle croyait avoir compris qu'elle mourrait le quinze août 1924, elle saisit enfin que sa façon d'envisager la Parole, et par le fait même l'écriture de son texte, doit changer. En entrant dans une vie trinitaire amorcée sur Terre, elle n'a d'autre choix que d'accepter le silence de Jésus. Ce renversement fait en sorte que la narratrice ne

tentera plus d'interpréter la Parole, mais que la Parole, nécessairement silencieuse, utilisera ses mots pour humainement être diffusée (« écris toi-même ces pages »), ce qui vient en quelque sorte conforter sa prédestination à la sainteté. Ainsi, l'entrée dans cette nouvelle vie va de pair avec une toute nouvelle écriture.

Dans le quatrième paragraphe de l'*Introduction*, Dina mettait l'accent sur l'abondance des grâces reçues pour bien mener sa mission : « Tu m'as donné tes grâces sans en excepter une seule, par Marie, ta bonne Mère et la mienne, oh ! que j'aime tant ! et sans cesse aussi je veux vivre en la laissant agir librement en moi pour mieux favoriser ton action. » (p. 40) La narratrice, devenue porte-Parole plutôt qu'interprète, présente alors, dans la deuxième partie de la troisième phase (chapitres XXIII à XLVI), son écriture comme une mission divine par laquelle, avec l'aide des puissances célestes (Jésus et Marie), elle pourrait convaincre les tièdes, son lectorat-cible dont elle faisait jadis partie, d'être plus fervents. Cette mission, à condition qu'elle soit réussie, donc que les tièdes croient au fait que la narratrice soit un porte-Parole de Dieu sans pourtant avoir de preuve (qu'ils manifestent donc une véritable foi, ce que leur enseigne précisément Dina), pourrait faire d'elle une sainte. Il reviendra alors au lecteur d'avoir recours au figural pour interpréter le texte.

En somme, c'est à travers les procédés d'écriture qu'il est possible de comprendre l'enjeu premier du *Cantique* : montrer que la sainteté de la narratrice est liée à cette

mission, c'est-à-dire amener les tièdes à être plus fervents dans un texte construit comme leur étant destiné.

3. La Parole écrite

Nous avons dit qu'écrire la Parole, dans la perspective langagière qui nous intéresse, c'est reproduire la dynamique propre à l'extase, c'est constater qu'il existe toujours un passage à vide entre les mots et le supposé langage divin auquel ils aspirent. La narratrice du *Cantique* appelle cette irrémédiable absence le « silence ». Il est essentiel de tenir compte du fait que le mystique « croit » en l'existence d'un langage propre à Dieu, Parole unifiée, ne faisant pas partie d'une dynamique interactive comme l'est obligatoirement la parole humaine. L'extase narrative (VUARNET, 1980) et l'extase figurative sont les deux côtés d'une même médaille, en ce sens qu'elles se complètent quand vient le moment d'analyser la stratégie discursive puis les unités rhétoriques servant de substitut à la Parole dans un texte mystique. La première s'intéresse aux modalités discursives entourant la mise en scène de la Parole par le biais d'un réseau figuratif exploité pour illustrer un message échangé entre une mystique ayant recours à la transcendance pour donner des mots à Jésus (le colloque). La seconde entend analyser la fonction d'indice *trans* des figures utilisées dans l'écriture de cette mise en scène et questionne davantage la nécessité d'une interprétation figurale de la part du lecteur qui, comme la narratrice, se doit lui aussi d'avoir recours à la transcendance pour se faire croire que l'écrit est une incarnation de la Parole. On peut alors poser deux constats : l'extase figurative a besoin d'une vision du

langage comme indice de la Parole de Dieu, soit « Jésus » réinvesti dans le discours à travers les unités rhétoriques écrites par un sujet de l'énonciation qui se présente comme un modèle de foi (*ethos*), et l'indice *trans*, ouverture de ces unités vers l'absence à laquelle elles réfèrent, « transcendant » appelant ultimement une interprétation lectorale sachant adéquatement combler les « blancs », permet de circonscrire la composante imaginaire inhérente à la croyance religieuse de Dina. Pour le sujet écrivant, écrire l'extase rime à avoir recours à une grille souvent définie par son appartenance socioculturelle et exploitant un ensemble de symboles à forte connotation identitaire. Par exemple, Dina Bélanger réfère à la « voix de Jésus » qu'elle entend, comme elle a recours à une série de représentations qui sont généralement liées à un univers référentiel commun, la religion catholique, par rapport auquel elle s'identifie et désire clairement être associée. Son écriture se veut donc encadrée par sa fonction sociale qui constitue un maillon fort de son identité, c'est-à-dire la fervente religieuse mystique, et ce personnage lui permet de prendre la parole, et la Parole, d'une certaine façon ; elle peut donc prétendre entendre des voix célestes sans pour autant être qualifiée de psychotique, mais plutôt de « mystique » (même si dans les faits l'un n'empêche pas l'autre). Sa mission de mendier de l'amour pour Jésus, si elle est admise comme telle par son lectorat, l'autorise même à faire la morale aux prêtres, ce qui peut être perçu comme un grand privilège. Dans ces circonstances, nous le constatons bien, entendre la voix de Jésus peut être davantage interprété comme une grâce que comme une pathologie.

Siri Hustvedt dans son essai *La femme qui tremble* (2010) donne une toute autre définition des gens qui entendent des voix, une définition qui ne tient pas compte de la foi mais qui est élaborée à partir de données relatives au domaine de la neurologie ; en s'appuyant sur une étonnante recherche scientifique qu'elle a menée des années durant, elle prétend que « certaines études ont suggéré qu'il se produit un accroissement d'activité dans l'hémisphère droit chez des personnes en proie à des hallucinations auditives » (HUSTVEDT, 2010 : 189) alors que « la fonction du langage est toujours considérée comme dominée par l'hémisphère gauche. » (*Ibid.*, p. 189) Si l'ensemble de son propos tend vers l'idée que les patients atteints d'épilepsie du lobe temporal ont de grandes tendances vers la religiosité, laquelle est souvent combinée à une pulsion d'écrire (elle réfère à des malades aussi célèbres que « saint Paul, Mahomet, Jeanne d'Arc, sainte Thérèse d'Avila [...] », *Ibid.*, p. 182), il n'en reste pas moins qu'elle met à l'avant-plan qu'« un certain nombre d'études ont montré que les hallucinations auditives sont fréquentes chez des individus n'ayant pas fait l'objet d'un diagnostic de maladie mentale. » (*Idid.*, p. 191). En bref, Siri Hustvedt ne sait trop comment expliquer ces voix « transcendantes » :

S'il est une leçon à tirer de cette brève tournée des sensations transcendantes et des voix venues d'ailleurs, c'est combien il peut être difficile de classer le phénomène. Quelquefois, ces expériences sont liées à une maladie telle que l'épilepsie ou à une psychose ; quelquefois non. Si elles deviennent intolérables pour vous ou pour vos proches, vous pouvez vous retrouver en traitement dans un hôpital. Sinon, des humeurs exaltées, voire extatiques, et des voix intermittentes peuvent simplement s'intégrer à votre vie quotidienne ou se frayer un chemin dans votre poésie. » (*Ibid.*, p. 195)

Toutefois, on ne peut le nier, elle a recours à une toute autre grille pour y référer : la voix entendue est possiblement à lier à un dysfonctionnement du cerveau et non à quelque privilège « divin ». C'est tout à fait une question « d'encadrement » référentiel, lequel doit être commun au sujet de l'énonciation et au lecteur dans une perspective de lecture idéale du texte. Le discours religieux de Dina est bien loin du vocabulaire technique des scientifiques, et la voix qu'elle entend, et qu'elle prétend traduire, par rapport à la lecture que nous devons faire du texte, doit-elle nécessairement être de nature psychotique ? Et si on en faisait une métaphore utilisée par une narratrice fort consciente de ce qu'on attend d'elle ? Peu importe, puisque le lecteur idéal de l'œuvre fera indubitablement de ce discours, d'une efficacité argumentative qui est d'autant plus redoutable qu'elle est dissimulée par une rhétorique sachant le piéger, une révélation à laquelle, comme Dina, il doit répondre.

Tout est ici en somme question d'*ethos*. Pour se dire apte à être un porte-Parole de Dieu, donc à traduire en ses propres mots le silence de Jésus, il est nécessaire de prouver qu'on en a la capacité. La narratrice fait la monstration de cette compétence en construisant sa prédestination à la sainteté mais aussi, et surtout, en produisant un texte dans lequel elle entend se persuader, et par le fait même persuader son Lecteur Modèle, que son écriture est une mission *originant* du divin dont elle a la grâce d'être la première bénéficiaire (on lui accorde le privilège d'être une « mendiante d'amour »), à condition que d'autres puissent aussi en bénéficier par la simple reconnaissance de « l'appel » qui leur est lancé : en devenant plus fervents ils reconnaissent la mission scripturale de Dina et en font

une sainte. C'est ni plus ni moins que l'établissement d'un système d'engrenage : une croyance en amène une autre qui vient la compléter, qui constitue sa réponse. L'établissement de liens entre les différentes phases nous permet de croire en une suite d'événements organisés logiquement dans une écriture sachant tirer le maximum des ses ratés. À titre d'exemple, comme Dina n'est pas morte le quinze août 1924, elle relance son écrit en nuancant son propos, en l'ajustant aux événements vécus. Sa stratégie de persuasion l'amène à montrer qu'elle est morte, d'une certaine façon, puisqu'elle passe à un mode trinitaire et l'effet poétique global arrive à faire comprendre qu'elle était aussi prédestinée à écrire son interprétation « manquée » de la Parole afin de servir de modèle de foi : elle reprend la plume même si elle a commis une faute, et se sert du silence de Jésus, cette grâce divine obtenue, pour montrer qu'il est toujours possible de devenir plus fervent.

Nous constatons que la rhétorique littéraire du groupe de Liège, explicitement d'inspiration linguistique et se voulant avant tout « scientifique », nous permet de montrer que « l'indice trans » est un outil efficace pour illustrer l'imaginaire religieux de Dina, c'est-à-dire le rapport qu'elle croit entretenir avec la Parole. Toutefois, force est d'admettre que ce type d'indice ne saurait exister dans une linguistique pure et dure puisque la Parole est impossible à théoriser : elle est relative à une croyance, à un mythe et échappe ainsi au fonctionnement « normal » du langage. En fait, la sainteté de la narratrice est construite par une écriture adressée aux tièdes, et cette écriture prend naissance parce que cette Parole est justement absente ; elle est issue du silence duquel elle dépend.

4. Le mot de la fin

Nous croyons avoir démontré que l'écriture mystique, du moins celle qui constitue un acte d'obéissance à l'autorité, est un phénomène extrêmement intéressant, car en plus d'être élaborée sous pression²²⁸, dans des circonstances qui sont loin de celles régissant une écriture librement consentie, elle engage un grand vecteur interprétatif relancé dans l'écrit même: à l'origine, une voix humaine, celle des supérieurs, doit, selon un topos judéo-chrétien relatif à la foi, être considérée comme un substitut à celle de Dieu ; elle en constitue en quelque sorte une « manifestation », un « interprétant ». Puisque Dieu a manifesté son désir à travers les paroles humaines des supérieurs qui ont obligé Dina Bélanger à écrire sa sainteté, il est en quelque sorte normal que ces dernières reçoivent ses paroles, incarnation du Verbe cautionnant ladite sainteté, comme de l'or : « ce qui vient de Dieu retourne à Dieu ». Par ailleurs, comme ce fut le cas pour la grande majorité des mystiques²²⁹, la vie de Mère Marie Sainte-Cécile de Rome, vie passée à l'écoute d'une voix divine intérieure inspirant un itinéraire pouvant (et devant) mener à la sainteté aurait pu passer inaperçue, si ce n'avait été de cet écrit qui en constitue, aujourd'hui, son principal témoin, écrit nous ramenant aux circonstances de sa genèse et réclamant désormais son droit à faire « figure d'autorité ». La voix de Dieu à l'origine du devoir scriptural ne peut-elle pas, en effet, être considérée comme celle qui « écrit » le *Cantique* et qui, en quelque sorte, commande à d'autres de passer à l'action ? C'est la raison pour

²²⁸ Dina écrit pour Dieu, mais, devons-nous le préciser encore, ce faisant elle écrit certainement pour ses supérieurs (la voix de Dieu ayant commandé le texte) qui attendent un produit spécifique.

²²⁹ Nombre de journaux spirituels ont été certes publiés, mais une quantité encore plus grande ne l'a pas été. Il suffit de consulter les archives des communautés religieuses pour s'en rendre compte.

laquelle l'écriture dinienne est, du moins de notre point de vue, si passionnante: elle met tout en œuvre pour que la sainteté désirée par la narratrice dépende en grande partie de sa capacité à être définie comme une incarnation du Verbe devant mener une mission de rédemption, indéniablement scripturale, pour les âmes ; c'est ni plus ni moins que la « reconnaissance » de Dina à titre de figure d'autorité (la sainte) qui garantira la réussite de la mission et mènera ainsi au résultat escompté pour le plus grand bienfait de l'humanité: sauver! En somme, cet acte d'obéissance, que la narratrice a considéré comme le plus grand sacrifice de sa vie, a généré un écrit qui a atteint son objectif initial : montrer que Dina Bélanger, sujet empirique, mérite aussi la sainteté, c'est du moins ce que son lectorat, dont un échantillonnage est donné dans le paratexte, croit. Pour lui, à n'en pas douter, le *Cantique* en constitue une preuve tangible.

Le miracle qui serait universellement reconnu et qui ferait de Dina Bélanger une sainte à part entière ne résiderait-il pas dans le fait qu'elle ait réussi à écrire un texte intelligent sachant déployer une rhétorique pertinente afin de convaincre de son droit à la sainteté ? L'écriture de la Bienheureuse Dina, artifice ayant permis à sa narratrice de se faire l'incarnation du Verbe dans l'espace scriptural, façon de lier « sainteté », donc « écriture de la Parole », à une pratique d'écriture par laquelle il est possible de la prouver, n'est-elle pas, après tout, miraculeuse, à condition d'accepter que les unités rhétoriques puissent parfois être investies de la fonction d'indice *trans*?

Finalement, retenons que Dina Bélanger échappe à une catégorisation qui la confinerait à une boîte. Le personnage historique, maladivement timide, ayant la conviction d'être inférieure à tout le monde, tout comme la narratrice poussée contre son gré à prendre la parole restent énigmatiques et, avouons-le, fort étranges. Qui était-elle réellement ? une jeune fille romantique passionnée à ce point par le Beau que, suite à une croisière sur le Fjord, elle a composé la pièce « Rêverie sur le Saguenay »²³⁰ ? une musicienne qui a fait le sacrifice de sa future carrière européenne pour obéir à l'appel de Dieu ? une religieuse effacée dont ses sœurs n'ont jamais réellement soupçonné l'effervescence spirituelle avant la publication de son *Cantique* ? un objet de propagande entre les mains du Clergé qui tenait mordicus à avoir sa Thérèse québécoise ?

On ne peut répondre à ces questions. Toutefois, on peut certifier une chose : elle a écrit.

²³⁰ « En 1921, quatre mois avant son entrée au noviciat, Dina Bélanger compose « Rêverie sur le Saguenay », réminiscence d'une croisière qui l'avait menée à Chicoutimi en 1920. Cette œuvre de piano est une suave mélodie qui exprime le frémissement des vagues, les beautés de la nature auxquelles Dina était particulièrement sensible. » (RELIGIEUSES DE JÉSUS-MARIE, 1997)

BIBLIOGRAPHIE

1. Livres et périodiques

COLLECTIF (1981), *Linguistique et poétique*, Moscou, Éditions du Progrès, 350 p.

COLLECTIF (1990), *Quebecon. Beatificationis et canonizationis servae dei Maria A. S. Caecilia Romana (in saec. Dina Bélanger). Sororis Professae e Congregatione Religiosarum Iesu et Mariae (1897-1929)*. Relation et Votes du Congrès spécial le 25 octobre 1988, Rome, Les Religieuses de Jésus-Marie, 167 p.

COLLECTIF (1994), *L'acte de lecture*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 305 p.

AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. Extraits : « Introduction » et « Le recueil : définitions et problèmes », pp. 7-26

ARTIÈRES, Philippe, LEJEUNE, Philippe, VIOLET, Catherine (2000), *Genèse du Je : manuscrits et autobiographie*, Paris, Éditions du CNRS, 245 p.

BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 79 p. (coll. « Tel Quel »)

BARTHES, Roland (1970), *Mythologies*, Paris, Seuil, 247 p. (coll. « Points »)

BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 280 p. (coll. « Tel Quel »)

BARTHES, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 358 p.

BEAUDE, Pierre-Marie (2001), « Ciel ouvert, Ciel fermé. La médiation du divin dans la Bible », *Poétique du divin*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, pp. 119-132

BAUDELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, #1, printemps, « La transposition générique », pp. 7-26

BEAUJOUR, Michel (1999), *Terreur et Rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes et Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 256 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy (1999), *Manuel de la petite littérature du Québec, Œuvres complètes*, tome 22, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 516 p.

BÉLANGER, Dina (1995), *Autobiographie*, Québec, Les Religieuses de Jésus-Marie, 415 p.

BELLEFEUILLE, Normand et COLETTE, Jean-Yves (1985), « Un dispositif : la figure », À propos du texte/textualisation, Montréal, *La nouvelle barre du jour*, pp. 22-24 (coll. « Cahiers du CRAIE »).

BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 272 p. (coll. « fac. linguistique »)

BESSIERE, Jean (1990), *Dire le littéraire*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 338 p. (coll. « Philosophie et langage »).

BLASUCCI, Antonio (1984), *Une expérience de Dieu*, Rome, Les Éditions Jésus-Marie (coll. « Jésus-Marie », série « Dina » no 1).

BOMBARDIER, Denise et SAINT-LAURENT, Claude (1989), *Le mal de l'âme*, Paris, Éditions Robert Laffont, 211 p.

BONHOMME, Marc (1998), *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 92 p. (coll. « Lettres »)

BOUCHARD, Guy (1984), *Le Procès de la métaphore*, Montréal, Hurtubise, 353 p. (coll. « Brèches »)

BOUCHER, Ghislaine (1981), « Un guide eucharistique : Dina Bélanger », *L'Église Canadienne*, vol. XIV, no 13 (5 mars 1981), Québec, pp. 405-408.

BOUCHER, Ghislaine (1983), *Dina Bélanger, Itinéraire spirituel*, Montréal et Paris, Éditions Paulines et Apostolat Éditions, 221 p.

BOUCHER, Ghislaine (1990), *Sur les traces de Dina*, Québec, Les Religieuses de Jésus-Marie, 63 p.

BOUCHER, Ghislaine (1995), « Une spiritualité de l'offrande du Christ », *Dina Bélanger : une spiritualité christocentrique*, Rome, Édition R-J-M, pp x à y, vol. 3 (coll.: « Jésus-Marie », série « Dina »).

BRETON, Philippe (1996), *L'argumentation dans la communication*, Paris, Éditions La Découverte, 120 p. (coll. « Repères »)

BRUSS, Elisabeth W., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, no 17, pp.14-26.

BUCCI-GLUCKSMANN (1987), « L'œil de la pensée : une mélancolie du tragique », *Poétique*, no 17, pp. 14-26.

CAPELLE, J. (1944), *Aristote. Art rhétorique et Art poétique*, Paris, Librairie Garnier frères, 572 p.

CHAIGNE, Louis (1954), *La Vie de Marie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 127 p.

CHAMBERS, Ross (1982), « Le texte difficile et son lecteur », *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, pp. 81-93 (coll. « Bibliothèque des signes »).

CHARBONNEAU, Royal (2010), « Une théopoésie pour scientifique », *Poétique du divin*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, pp. 183-196

COHEN, Henri et LEVY, Joseph J. (1988), *Les états modifiés de la conscience : une introduction à la psychonautique*, Cap-Saint-Ignace, Éditions du Méridien, 179 p.

COHEN, Jean (1970), « Théorie de la figure », *Communications*, no 16, pp. 3-25.

COMTE, F. (1988), *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, 256 p.

CORNUZ, Michel (2001), *Le ciel est en toi. Introduction à la mystique chrétienne*, Genève, Labor et Fides, 263 p.

COURTES, J. (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 144 p. (coll. « Langue-Linguistique-Communication »), 144 p.

CRENIER, Léonce (1934-1), *Une vie dans le Christ, Marie Sainte-Cécile de Rome (Dina Bélanger), Autobiographie et témoignages*, tome I : « Enfance et jeunesse », Sillery, Éditions Jésus-Marie, 226 p.

CRENIER, Léonce (1934-2), *Une vie dans le Christ, Marie Sainte-Cécile de Rome (Dina Bélanger), Autobiographie et témoignages*, tome II : « Vie religieuse », Sillery, Éditions Jésus-Marie, 394 p.

DALLENBACH, Lucien (1982), « La lecture comme suture », *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, pp. 35-47 (coll. « Bibliothèque des signes »)

DALLENBACH, Lucien (1980), « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines : l'effet de lecture*, no 177, tome XLIX, janvier-mars, pp. 23-37.

DAVIAU, Pierrette, (1999), « Une mise en récit de la vocation », *Quand l'appel se fait récit. Lectures sémiotiques de textes de vocations littéraires et religieuses*, Montréal, Médiaspaul, pp. 7-11

DE CERTEAU, Michel (1982), *La Fable mystique XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 414 p. (coll. « Bibliothèque des histoires »).

DE CERTEAU, Michel (1989), « Mystique », *Encyclopedia Universalis*, corpus 15, pp. 1031-1036.

DELAS, Daniel et FILLIOLET, Jacques (1973), *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse Université, 194 p. (coll. « Langue et langage »)

DELORME, Jean et alii (1987), *Parole-Figure-Parabole : recherches autour du discours*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 394 p. (coll. « Linguistique et sémiologie »).

DE MAN, Paul (1989), *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 358 p. (coll. « La philosophie en effet »).

DE STE-MARIE, François (1961), *Visage de Thérèse de Lisieux*, 2 volumes, Lisieux, Office central de Lisieux, 81 p.

DESALMAND, Paul et TORT, Patrick (1986), *Vers le commentaire composé*, Paris, Hatier, 159 p. (coll. « Profil Formation »)

DESAUTELS, Jacques (2001), « Poétique du divin et poésie des dieux. Quelques considérations sur les rapports entre la littérature et le divin. », *Poétique du divin*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, pp. 5-28

DILLER, Anne-Marie (1991), « Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français », *Communications*, no 53, pp. 209-227.

DION, Robert, FORTIER, Frances et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.) (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene. Extraits : « Introduction. La dynamique des genres » (pp. 5-25), et « La dynamique des genres, suite. Conclusion » et « Tables des matières » (pp. 351-365)

DUBOIS, Philippe (1975), « La Métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le Français Moderne*, no 3 (juillet), pp. 202-213.

DUBOS, Ulrika (1980), « Au sujet de la possibilité d'une analyse linguistique de l'énonciation poétique contemporaine », *Semiotica*, 29-1/2, pp. 95-112.

DUCROT, O et TODOROV, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 470 p. (coll. « Points », no 110).

DUMARSAIS, César Chesneau (1977), *Traité des tropes*, Paris, Le nouveau commerce, 372 p.

DUHR, Joseph (1948), *La glorieuse Assomption de la Mère de Dieu*, deuxième édition, Paris, Bonne Presse, 144 p.

DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 541 p.

ECO, Umberto (1972), *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 441 p.

ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 315 p. (coll. « Figures »).

ECO, Umberto (1988), *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Média, 220 p.

ECO, Umberto (1990), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 406 p.

EDELIN, Francis (1979), « Nouvelles recherches sur la métaphore », *Semiotica*, no 25-3/4, p. 379-387

EHL, A. (1954), *Direction spirituelle des religieuses. Principes et applications*, 3^e édition, Desclée de Brouwer, Museum Lessianum, 361 p.

ÉLISABETH DE LA TRINITÉ (1949), *Écrits spirituels. Lettres, retraites et inédits* présentés par le R.P. Philipon O. P., Paris, Seuil, 211 p., (coll. « Livre de Vie, no 150)

FABRI, Pierre (1968), *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, Genève, Slatkine Reprints, 625 p.

- FONTANIER, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 505 p.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne (1993), « L'obscène, le mot et la chose dans la pornographie du XVIIIe siècle », *Poétique*, Paris, Seuil, février, pp. 29-41.
- FRESNAULT-D., Pierre (1984), « Métaphore/Métamorphose/Figuralité », *Langages*, no 75 (septembre), pp. 55-64
- FREUD, Sigmund (1971), *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 107 p. (coll. « Bibliothèque de psychanalyse »).
- FRYE, Northrop (1957), *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 454 p.
- GAUTHIER, Jacques (2001), « Les Manuscrits autobiographiques de Thérèse de Lisieux. Une écriture du regard, du désir et de la finitude », *Poétique du divin*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, pp. 229-245
- GAGNON, Claude-Marie (1983), « Autobiographie religieuse et roman sentimental québécois », *Études littéraires*, vol. 16, no 3, décembre, pp. 441-462.
- GAGNON, Claude-Marie (1986), *La littérature populaire religieuse au Québec. Sa diffusion, ses modèles et ses héros*, Québec, Cahiers de recherches de sciences de la religion, 327 p. (coll. « Études et documents en science de la religion »).
- GAGNON, Jean (1984), *La pornographie et le monde urbain*, Montréal, Graav éditions, 124 p.
- GAUDREAULT, André et GROENSYEEN, Thierry [dir.] (1998), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota bene, 280 p.
- GAUTHIER, Marcel (1985), *L'Anneau qui blesse*, Chicoutimi, Imprimerie Léopold Tremblay, 157 p.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, 286 p.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, (coll. « Poétique »)
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuil*, Paris, Seuil, 388 p. (coll. « Poétique »)
- GENETTE, Gérard et alii (1987b), « Paratextes », *Poétique*, no 69 (février), pp. 82-127
- GÉRARD, Josselyne (1982), « La Sémantique des phrases absurdes », *Semiotica*, 39-3/4, pp. 285-296

GERGELY, Thomas et NYSENHOLC, Adolphe (1991), *Information et persuasion. Argumenter*, Bruxelles, De Boeck Université, 194 p. (coll. " Culture et communication ")

GERVAIS, Bertrand (1984), *Conventions et contraintes. Essais sur les contrats de lecture*, mémoire de maîtrise, UQAM, 233 p.

GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Montréal, Le Préambule, 411 p. (coll. " L'Univers des discours ").

GERVAIS, Bertrand (1992), « Lecture : tensions et régies », *Poétique*, no 89, février, Paris, Seuil, pp. 105-125.

GERVAIS, Bertrand (1992b), « Les régies de la lecture littéraires », *Tangence*, no 36, Rimouski, pp. 8-18.

GILLOZ, J.B. (1956), « Clôture des trois Procès diocésains en vue de la béatification de R.M. Marie Ste-Cécile de Rome », *L'Évangile de la vie*, vol 440, pp. 347-350.

GOBRY, Ivan (1984), *L'Expérience mystique*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 120 p. (coll. « Je sais-Je crois »).

GRAVEL, Pierre (1984), « Remarques sur la métaphore ou du sens comme effet de sens », *Protée*, vol. 12, no 3 (automne), pp. 41-46.

GREIMAS, A.J. et FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 329 p.

GREIMAS, A.J. et COURTÉS J. (1970), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 422 p..

GROUPE MU (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 206 p.

GROUPE MU (1970b), « Rhétoriques particulières »: « Figure de l'argot », « Titres de film », « La clé des songes », « Les biographies de Paris-Match », *Communications*, n° 16, pp. 70-124

GROUPE MU (1976), « La Chafetière est sur la table... », *Communication et langages*, n° 29, p.36-49.

GROUPE MU (1977), *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 299 p.

GROUPE MU (1977b), « Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion », *Poétique*, n° 29 (février), pp. 1-19.

- GROUPE MU (1978), « Ironique et iconique », *Poétique*, n° 36 (novembre), pp. 427-442.
- GROUPE MU (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 505 p. (coll. « La couleur des idées »).
- GUARDINI, Romano (1953), *De la Mélancolie*, Paris, Seuil, 92 p.
- GUINDON, Henri-Marie (1989), *Toute à toi. Marie dans la vie spirituelle de la Vénérable Dina Bélanger*, Montréal, Médiaspaul, 273 p.
- HALLYN, F. (1987), « Aspects du paratexte » (Introduction), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, pp. 202-203.
- HALLYN, F (1987b), « De l'herméneutique à la déconstruction », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, pp. 314-322.
- HELEIN-KOSS, Suzanne (1986), « Gaston Bachelard: Vers une nouvelle méthodologie de l'image littéraire? », *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 53-54-55, pp. 19-29.
- HOEK, Léo (1981), *La Marque du titre: Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 368 p. (coll. « Approaches to semiotics »).
- HUSTVEDT, Siri (2010), *La Femme qui tremble. Une histoire de mes nerfs*, Actes Sud/Leméac, 245 p. (coll. «Lettres anglo-américaines»)
- JACQUES, Georges. (1987), « Le Discours intitulant », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Duculot, pp. 203-210.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale, vol. 2 « Rapports internes et externes du langage »*, Paris, Éditions de Minuit, 317 p., (coll. « Arguments »).
- JAUSS, H.R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.
- JOSSUA, Jean-Pierre (1996), *Seul avec Dieu : l'aventure mystique*, Paris, Gallimard, 176 p. (coll. « Découvertes Gallimard », no 285).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1977), *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 256 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), « L'Ironie comme trope », *Poétique*, no. 41 (février), pp. 108-127.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1999), *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 250 p. (coll. «Linguistique»)

KLINBANSKY, Raymond et alii (1989), *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 737 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1987), « Rhétorique », *Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte*, Paris, Duculot, pp. 29-47.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1990), *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, Du Gref, 237 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Totonto, Du Gref, 236 p. (coll. « Dont Actes » #16)

KRISTEVA, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 634 p. (coll. « Points »)

LANGLOIS, Yvon (1999), *L'Expérience de Dieu avec Catherine de Saint-Augustin*, Montréal, Fides, 125 p. (coll. « L'Expérience de Dieu »).

LE BLANC, Benoît (1988), « Où sont nos mystiques? », *Folie, mystique et poésie*, St-Cyrille, GRIFIC, 269 p. (coll. « Nœud »).

LÉGER, Irène (1988), « Dina Bélanger, Religieuse de Jésus-Marie », *Dina Bélanger : Mission et message*, Rome, Éditions R-J-M, pp. x à y, vol 2 (coll. « Jésus-Marie », série : « Dina »).

Le GUERN, Michel (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 126 p. (coll. « Langue et langage »).

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 353 p. (coll. « Poétique »).

LEMIEUX, Raymond (1988), « Les mendiants de l'existence. Folie, mystique, poésie et science... », *Folie, mystique et poésie*, St-Cyrille, GRIFIC, 269 p. (coll. « Nœud »).

LÉVESQUE, Nicolas (2009), (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque*, Québec, Éditions Nota Bene, 147 p. (coll. « Nouveaux Essais Spirale »)

LÉVI-STRAUSS, Claude (1974), *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 159 p.

LOUTREL, M.T. (1992), *Anne-Catherine Emmerick (1774-1824) racontée par elle-même et par ses contemporains*, Paris, Pierre TÉQUI éditeur, 210 p.

- MACDONALD, Margaret (1989), « Le langage de la fiction », *Poétique*, no 78 (avril), pp. 219-234.
- MARTIN, R. P. (1932), *Pour aimer le Bon Dieu comme Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus*, Luçon, Imprimerie S. Pacteau, 168 p.
- MÉCHOULAN, Éric (1991), « Matière, vitesse, figure », *Poétique*, n° 85 (février), pp. 69-86.
- MELANÇON, Joseph (1991), *Les Métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, 294 p.
- MERCIER, Andrée (1998), « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », *Voix et images* #69, printemps 1998, « Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », pp. 461-480
- MERCIER, Andrée (1999), « L'adaptation imaginaire. Récits littéraires contemporains et langage cinématographique », *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Éditions Nota Bene, pp. 9-19
- MEYER, Michel (1993), *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie Générale Française, 159 p. (coll. « Livre de poche », essai, no. 4171)
- MILLY, Jean (1992), *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 314 p. (coll. « fac. littérature »)
- MILOT, Louise (1992), « Quelques garanties pour une lecture littéraire », *Tangence*, #36, Rimouski, Impressions des Associés, pp. 34-40
- MOLINO, Jean. et alii (1979), « Présentation: problèmes de la métaphore », *Langages*, n° 54 (Juin), pp. 5-40.
- MOREAU, François (1982), *L'image littéraire. Position du problème*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 128 p.
- MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1320 p.
- MOUNIN, Georges (1990), « Rhétorique », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 20, pp. 10-14.
- NADEAU, Jean-Guy (2001), « La poétique du divin dans le récit de science-fiction », *Poétique du divin*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, pp. 87-104

NOILLE-CLAUZADE, Christine (1999), *La rhétorique et l'étude des textes*, Paris, Ellipses, 96 p. (coll. « Thèmes et études »)

OLBRETCHTS-TYTECA, L. et PERELMAN, Ch. (1958), *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, Presses Universitaires de France, tomes 1 et 2, 733 p.

OUELLETTE, Fernand (1998), *L'Expérience de Dieu avec Dina Bélanger*, Montréal, Fides, 125 p. (coll. « L'Expérience de Dieu »).

OUELLET, Pierre (1992), « Le changement de lieux. Culture et métaphore », *Les Métaphores de la culture*, pp. 195-212, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, 294 p.

PALAZZINI, Pietro (1991), « Dina Bélanger, sa « petite » et grande voie », *Dina Bélanger : Mission et message*, Rome, Éditions Jésus-Marie, pp. 7-32 (coll. « Jésus-Marie : « Dina »).

PANIER, Louis (1996), « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives. L'exemple de la Parole des Mines (Évangile de Luc 19, 12-27) », *La Polysémie ou l'empire des sens. Lexique, discours, représentations*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 75-83

PEIRCE, C.S. (1979), *Écrits sur le signe*, traduction et commentaire de G. Deledalle, Paris, Seuil, 263 p.

PERRET, Catherine (1987), « L'ange exterminateur », *Figures de la mélancolie*, in *L'écrit du temps*, no 13, 117 p.

PLUS, Raoul (1937), *Méditations pour Religieuses. Brefs sujets pour chaque jour*, Toulouse, Apostolat de la prière, 425 p.

POUILLOUX, Jean-Yves (1985), « Métaphore », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 12, pp. 109-113.

POULIN, Thérèse (1988), « Dina Bélanger, Apôtre », *Dina Bélanger : Mission et message*, Rome, Éditions R-J-M, pp. x à y, vol 2, (coll. « Jésus-Marie », série « Dina »).

RICOEUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 413 p. (coll. « L'ordre philosophique »).

RIFFATERRE, Michael (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 254 p. (coll. « Poétique »).

RIO, Michel (1978), « Signe et figure (en manière d'introduction) », *Communications*, n° 29, p. 5-12.

ROBRIEUX, Jean-Jacques (2000), *Rhétorique et argumentation*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Nathan, 261 p. (coll. « Lettres SUP. »)

ROUX-VAN ROEY, Françoise (1983), *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 254 p.

ROY, Fernand (1988), « Fonction sémiotique et point de vue. Dialectique du plan du contenu et du plan de l'expression », *Protée*, vol. 16, no 1-2 (hiver-printemps), pp. 67-80.

RUWET, Nicolas (1975), « Synecdoques et métonymies », *Poétique*, n°23, pp. 373-388.

SAINTE MARGUERITE MARIE (1993), *Sainte Marguerite Marie. Sa vie par elle-même*, Paris-Fribourg, Éditions Saint-Paul, 152 p.

SAINTE THÉRESE DE L'ENFANT JÉSUS (1957), *Manuscrits autobiographiques*, Lisieux, Office de Lisieux, 315 p.

SAVARD-BONIN, Jeanne (1987), *Une stigmatisée. Marie-Rose Ferron*, Montréal, Éditions Pauline et Médiaspaul, 245 p.

SAINT-JACQUES, Denis et alii (1994), *Ces livres que vous avez aimés. Les Best-Sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 219 p.

SAINT JEAN DE LA CROIX (1972), *La montée du Carmel*, Paris, Seuil, 479 p. (coll. « Livre de Vie »)

SCHILLEBEECKX, E (1963), *Marie, Mère de la Rédemption. Approches du mystère mariale*, Paris, Les Éditions le Cerf, 183 p.

SPERBER, Dan (1975), « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique*, vol. VI, n 23, p. 389-415.

TAMBA-MECZ, Irène (1981), *Le sens figuré*, Paris, Presses Universitaires de France, 199 p. (coll. « Linguistique nouvelle »).

THÉRIAULT, Jean-Yves (1999), « Des récits pour parler de l'origine du sujet », *Quand l'appel se fait récit. Lectures sémiotiques de textes de vocations littéraires et religieuses*, Montréal, Médiaspaul, pp. 187-206

THÉRIEN, Gilles (1985), « Pour une lecture autobiographique des écrits de Jean de Bréboeuf », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*. (no 9) *La littérature personnelle*, Ottawa, pp. 49-63 (coll. « Histoire littéraire du Québec et du Canada français »).

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 187 p., (coll. « Poétique »).

TODOROV, Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 253 p. (coll. « Poétique »).

TODOROV, Tzvetan (1975), « Problèmes actuels de la recherche rhétorique », *Le Français Moderne*, n° 3 juillet), pp. 193-201.

TODOROV, Tzvetan (1990), « Poétique », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 18, p. 515-518.

TREMBLAY, Sophie (2001), « Entre discours de vérité et discours de fiction. Relecture d'une itinéraire », *Poétique du divin*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, pp. 211-227

TUDOR, Eliad (1981), *Les secrets de l'adaptation. Cinéma et télévision*, tome II, Washington, Éditions Dujarric, 195 p.

VALLÉE, Richard (1984), « Le Problème de la non-littéralité en théorie de la signification », *Protée*, vol. 12, n° 3 (Automne), pp. 33-40.

VILLENEUVE, J.-M. Rodrigue (1939), « Partie officielle: mandement de S.E. le Cardinal J.-M. Rodrigue Villeneuve, Archevêque de Québec », *Semaine religieuse de Québec*, vol. 38, pp. 594-596.

VUARNET, Jean-Noel (1980), *Extases féminines*, Paris, Artaud, 181 p.

WARREN, Austin, et WELLEK, René (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 399 p., (coll. « Poétique »)

WEIL, Pierre (1989), « Anthologie de l'extase », *Question de*, no 77, Paris, Albin Michel, 155 p.

2. Sites Internet²³¹

BÉLANGER, Léonard, *Dina Bélanger : fidélité de l'amour*, sur <http://www.veillee.net/ancestry/dinabiographie.htm>

BOUCHER, Ghislaine, *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, BÉLANGER, DINA (baptisée Marie-Marguerite-Dina-Adélaïde, dite Marie Sainte-Cécile-de-Rome), sur <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?BioId=42158>

Collège J. Delteil, *Histoire de l'art*, sur <http://histoiredelartdelteil.artblog.fr/105675/Le-Bernin-L-Extase-de-sainte-Therese/>

Corporation du patrimoine et du tourisme religieux de Québec, *Les religieuses de Jésus-Marie. La Bienheureuse Dina Bélanger (1897-1929)*, sur http://www.patrimoine-religieux.com/patrimoine_fr.asp?no=19074

CRESCENCE, Reine-May, *Dina. Une comédie musicale rafraîchissante*, sur <http://fr.canoe.ca/divertissement/arts-scene/critiques/2008/06/12/5862886-ca.html>

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *La sémiotique de Peirce*, sur <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

FINNEGAN, Barb, *Mystics of the Church. Blessed Dina Bélanger –Mystic and Stigmatic (1897-1929)* [Mère Marie Ste-Cécile de Rome], sur <http://www.mysticsofthechurch.com/2010/09/blessed-dina-belanger-mother-ste-cecile.html>

Jesumariacolumbia, *Dina Bélanger RJM*, sur <http://www.youtube.com/watch?v=crLjcJohUBQ>

LEBLANC, Paulette, *Bienheureuse Dina Bélanger*, sur http://nouv.evangelisation.free.fr/dina_belanger_1.htm

Les Pèlerins de Saint-Michel, *Bienheureuse Dina Bélanger, notre petite sainte de Québec. Une histoire d'amour, de grand amour*, sur <http://www.michaeljournal.org/dinabelanger.htm>

LÉVEILLÉE, Norm, *Blessed Dina Bélanger (1897-1929)*, sur <http://www.veillee.net/ancestry/d23b.htm>

²³¹ Il est à noter que les heures de consultation des sites Internet n'ont malheureusement pas été notées lors de la recherche. Veuillez nous en excuser.

RELIGIEUSES DE JÉSUS-MARIE AU CANADA, *Bienheureuse Dina Bélanger*, sur <http://www.jesus-marie.ca/dina.html>

ROBILLARD, *Edmond, Aventure spirituelle. Bienheureuse Dina Bélanger, religieuse*, sur <http://www.spiritualite2000.com/page-1773.php>

SERVITEURS DE JÉSUS ET DE MARIE, sur <http://serviteurs.org/S-offrir-au-Pere-avec-Jesus-dans-l.html>

WEBtvCN.fr, *La Bienheureuse Dina Bélanger, Québec*, sur <http://webtvcn.fr/?p=34532>

ANNEXE 1



Dina, le jour de sa mort²³²

²³²BÉLANGER, 1995 (pages centrales non numérotées)